W. Schm

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
17. HEFT.

DIE BASLER GALLUSPFORTE
UND
ANDERE ROMANISCHE BILDWERKE
DER SCHWEIZ.

VON

DR. **ARTHUR LINDNER.**

MIT XXV TEXTILLUSTRATIONEN UND X TAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1899.

35 - K
C3

Universitätsbibliothek Trier
Aus Bestand der UB Trier ausgeschieden
562-710

MEINER LIEBEN MUTTER.

INHALT.

		Seite
Kap.	I. Die Anfänge der romanischen Plastik in der Schweiz .	7
»	II. Die Basler Galluspforte	15
»	III. Das Südportal der Stiftskirche von Saint-Ursanne (Canton Bern)	42
»	IV. Die Portalstatuen der Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuenburg (Neuchâtel)	54
»	V. Das Portal und zwei Kapitell-Reliefs des Grossmünsters zu Zürich	64
»	VI. Die vier Säulenstatuen am Gitterthor und die Kryptasäule der Domkirche zu Chur	82
»	VII. Die Apostel- und Vincentiustafel im Münster zu Basel	96

I.

Die Anfänge der romanischen Plastik in der Schweiz.

Um die Mitte des XII. Jahrhunderts war es mit der plastischen Kunst in der Schweiz noch recht schlecht bestellt. Zu einer Zeit, wo sich im benachbarten Frankreich, jenem mittelalterlichen Kulturlande sondergleichen, schon eine reiche und üppige Früchte zeitigende bildnerische Thätigkeit entfaltet hatte,[1] gab es in dem schönen Alpenlande — von etwaigen, nicht auf unsere Tage gekommenen Schöpfungen abgesehen — wenig, dem man den Namen eines Kunstwerkes zugestehen kann.

Nicht als ob es an dem Bestreben, sich künstlerisch zu bethätigen, gefehlt hätte; die Ordensgeistlichen der zahlreichen blühenden Klöster waren wohl bemüht, ihren Gotteshäusern würdigen Schmuck zu verleihen, aber das Können blieb hinter dem guten Willen zurück. Wo wir schon recht stattliche Leistungen der Architektur verzeichnen können,[2] liegt die Plastik noch sehr im Argen. Es will scheinen, als ob die Umstände, welchen die Schweiz heutigen Tages mit ihre Grösse und Blüte verdankt, in jener Zeit eher hinderlich auf das Entfalten des künstlerischen Geistes eingewirkt haben.

---

[1] Fast alle französischen Skulptorenschulen standen damals schon in hoher Blüte. Arles, Chartres und St. Denis waren schon vollendet.

[2] Solche sind in konstruktiver Hinsicht die gewölbten Kirchen von Grandson, Payerne, Bonmont u. s. w.

Das wundervolle Land mit seinen Bergen, Wäldern und Seen lag noch ziemlich unerschlossen da; was heute einen kräftigen Anziehungspunkt für Tausende genussfroher Wanderer bietet, wirkte zu jener Zeit eher hemmend und abschreckend. Mit einem Worte, es fehlte am Zuzug geschulter Kräfte, oder, wo solche vorhanden waren, wirkten sie in anderer Weise, in stiller Klosterzelle beim Büchermalen oder sonstigen Hantierungen der Kleinkunst. Auch an Vorbildern fehlte es.

Die Kultur des römischen Weltreiches hat auf helvetischem Boden wohl nie so erhabene und prächtige Spuren hinterlassen, wie in den reichen und fruchtbaren Gefilden des Flachlandes, und wo dies doch der Fall war, waren sie schon wieder zum grossen Teile ein Opfer der Zeit und der Kriegsläufe geworden.

„Augst, was taugst?!“ lässt Scheffel den Salmenfischer am Isteiner Klotz in Hinblick auf die Vergänglichkeit jeglichen Menschenwerkes sagen, als der raschflutende Rheinstrom die Trümmer der machtvollen Römercolonie Augusta Rauracorum an ihm vorbeiträgt.

Doch Jahrhunderte sind darob vergangen, das sich kräftig ausbreitende Christentum erobert das trotzige Bergland, ein Gallus, Columban, Ursicinus und Lucius gründen Stätten frommen Glaubens. Auch diese schwinden wieder dahin. Teils fallen die Gebäude dem verheerenden Elemente zum Opfer, teils müssen sie neuen, stattlicheren, den Zeitverhältnissen und gesteigerten Bedürfnissen ihrer Bewohner Rechnung tragenden Neubauten weichen.

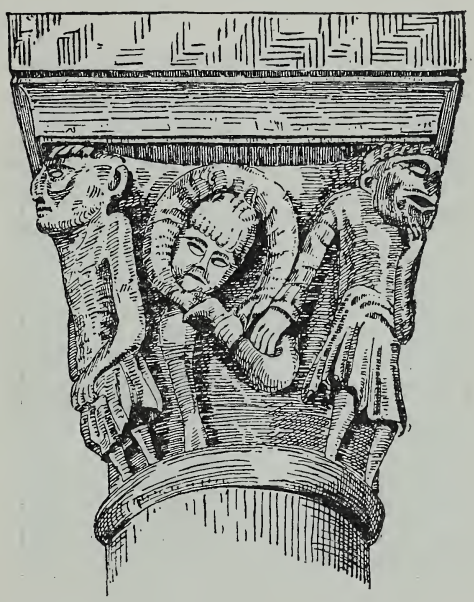
Ueber die Mitte des XI. Jahrhunderts geht keins der erhaltenen Denkmäler zurück. Das älteste, die im prächtigen Waldthale am Ufer des Nozon gelegene Abteikirche von Romainmotier, dem alten, vom Cluniacenser-Abte Odilo erbauten Romanum Monasterium, war um 1049 noch im Bau begriffen.[1] Sie zeigt primitive Uranfänge plastischen Schmuckes, rohe, unregelmässige Zickzacklinien, vegetabilische und figürliche Gebilde an Kapitellen und Schmiegen der Vorhalle und des Kircheninnern, denen gegenüber

---

[1] Vgl. J. R. Rahn, Grandson und 2 Cluniacenserbauten. (Mitteilungen d. ant. Gesellschaft in Zürich, Bd. 17, p. 30. — W. Lübke, Deutsches Kunstblatt von 1854, Nr. 24, p. 213. — J. R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, I, 241.

jede Stilkritik machtlos ist.[1] Ihre „kindische“ Ornamentik beruht sicher auf rein lokaler Erfindung und gewährt lediglich archaeologisches Interesse.

Ein wenig besser wird es in Grandson, dem alten Städtchen am Ufer des Neuenburger Sees. Die dortige Kirche Sanct Johann Baptista, ein Gewölbebau altburgundischer Art, enthält zehn Säulen, deren Schäfte den Römerbauten des nahen Aventicum (Avenches) oder Eburodunum (Yverdon) entnommen zu sein scheinen, deren Kapitelle jedoch Bildhauereien des XII. Jahrhunderts zeigen. Es mischen sich auf denselben abwechselnd Nachahmungen korinthischer Säulenknäufe mit kirchlichen und profanen oder zum mindesten uns unverständlichen Bildern durcheinander, Heiligenfiguren, ein Sanct Michael und eine thronende Madonna neben Ungeheuern und grottesken Tanzscenen, auf denen eine Figur fast an den antiken Dornauszieher gemahnen könnte.[2] Das Beste an den Grandsoner Sculpturen sind, wie ja meistens in der romanischen Bildnerei, die pflanzlichen Ornamente; die Figuren sind durchweg von unbeholfener Plumpheit. Das byzantinisch starre Madonnenbild liess seinerzeit Spuren einer



Kapitell aus St. Johann Baptista zu Grandson.

[1] Abbildungen von Skulpturen von Romainmotier finden sich im Atlas zu Blavignacs «Histoire de l'architecture sacrée, pl. XI und XII, Rahn, Gesch. d. b. K. I, 227, 228.

[2] Aehnliche Figuren finden sich zu Zürich, Grossmünsterkreuzgang, Freiburg im Breisgau, Schwabenthor, Magdeburg, Dom (Bronze), Vézelay (Vonne), Tympanon von Ste. Madeleine.

reichen Polychromie erkennen, welche sich bei der jüngst vorgenommenen Restauration der Kirche als consequent an allen Kapitellen durchgeführt erwies.

Etwa gleichwertig ist die Arbeit an den Kapitellen eines dritten schweizerischen Cluniacenserbaues, der Stiftskirche von Payerne (Waadt), welche heute den verschiedenartigsten Bestimmungen (Zeughaus, Gefängnis, Turnhalle und dergl. mehr) dient. Das Programm der darzustellenden Dinge war ungefähr dasselbe wie in Grandson, nur drängt sich in Payerne das Verschiedenartigste auf demselben Kapitell zusammen; so weidet ein Hirsch in dem Blattwerk eines Säulenknaufes, welcher mit Mühe und Phantasie ein korinthisches Vorbild erraten lässt. Die meisten der barbarischen Schildereien lassen einen Sinn nur vermuten; so können drei Männlein mit riesigen Köpfen, deren Leiber von zwei grossen Armen wagerecht umfasst werden und welche eine Halbsäule tragen, vielleicht als eine symbolische Darstellung der Trinität aufgefasst werden; ein anderes Bild, eine Reihe von Figuren mit einer zweiten gleichen über sich hat man als Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen, gedeutet, ein Motiv der romanischen Kunst, welches später häufig eine vollendetere Wiedergabe z. B. an einem Taufsteine des Merseburger Domes oder in prächtiger Ausführung an einem Seitenportale der Bamberger Domkirche fand. Interessant ist eine Doppelstellung gekuppelter Säulen im Chor, welche zu zweit ein Kapitell tragen, auf dem sich z. B., je in einer Mandorla, Christus und, ihm

Kapitell aus der Stiftskirche von Payerne.

coordiniert, der durch den gewaltigen Schlüssel gekennzeichnete Petrus befinden. [1]

Hier mögen noch zwei Kapitelle in der jüngeren ehemaligen Prioratskirche des nicht weit entfernten Münchenwyler (bei Murten) erwähnt werden, welche fast ganz im Stil Grandsons und Payernes gehalten sind.

In den Kreis der bisher betrachteten Denkmäler gehören ferner zwei Gotteshäuser, welche zwar jüngeren Datums sind und in ihrer Architektur schon die Formen des Uebergangsstils zeigen, deren plastischer Schmuck aber ungefähr auf der gleichen künstlerischen Höhe steht, wie die beschriebenen Sculpturen. Die etwa um die Wende des XII. Jahrhunderts erbaute Kirche von Notre-Dame de Valère bei Sitten (Wallis) weist in ihrer Ornamentik neben leidlich nachgeahmtem antiken Akanthuslaub das Flecht- und Riemenwerk der longobardischen Plastik [2] auf, hierzu kommt als wohl selbständige Erfindung des Steinmetzen eine aus Schneckengehäusen, Pinienzapfen und ähnlichen Dingen gebildete Verzierung der Kapitelle. [3] In den figürlichen Sculpturen, welche in endlosen Variationen das beliebte Motiv des Ringens zwischen Mensch und Ungeheuer wiederholen, lässt sich gleichfalls der Einfluss oberitalienischer Vorbilder vermuten. So erinnert der einen Mann verschlingende Drache an einen ähnlichen vom Dome zu Verona.

Die etwa gleichalterige Kathedrale St. Pierre zu Genf — begonnen gegen Ende des XII. Jahrhunderts — enthält in ihren ältesten Werken, den Kapitellen des Chors, [4] eine Menge biblischer Scenen aus dem alten und neuen Testament. Rahn hat hier neben der Thätigkeit einheimischer auch eine solche etwas gewandterer südfranzösischer Sculptoren vermutet, doch sind auch diese den Schweizer Künstlern nur wenig überlegen.

---

[1] Vgl. die Abbildungen bei Blavignac, Atlas, ferner die Schilderungen bei Rahn. Das Kapitell mit dem «weidenden Hirsch» findet sich ähnlich im Fraumünster zu Zürich, abgebildet in den Mittlg. d. antiq. Gesellsch. Bd. 8 Taf. VI.

[2] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, enthält viele verwandte Ornamente.

[3] Abgeb. bei Blavignac. Ebenda Taf. LVII—LXIII weitere Abbildungen.

[4] Reste der ältesten Skulpturen von St. Pierre finden sich auch im Musée epigraphique du Palais de Justice in Genf.

Am erfreulichsten wirkt die romanische Bildhauerei der südlichen Schweiz dort, wo man von der historischen Darstellung abgesehen hat, wie etwa an dem Portal der jetzt zum landwirtschaftlichen Gebäude degradierten Klosterkirche von Bonmont (bei Nyon am Genfersee). Diese einfache Kirchenpforte, welche trotz ihres früheren Entstehungsdatum — I. Drittel des XII. Jahrhunderts — schon mit dem Spitzbogen gekrönt ist, wird, unbeschadet der noch stark ungefügen Form ihrer Kapitelle und ihrer keineswegs klassischen Proportionen, stets einen würdigen Eindruck auf den Beschauer ausüben. (Taf. I.)

In der ganzen nunmehr überblickten Kunstgruppe beruht anscheinend sehr viel des Dargestellten auf eigener Erfindung der Bildner. Ihre selbständige Phantasie trägt bald mehr, bald minder annehmbare Früchte, ist aber stets eingeengt durch den Formenkreis und die Anschauung des Zeitalters. Einen eigenen Reiz fanden alle diese Künstler darin, etwas möglichst Schreckhaftes und Abenteuerliches darzustellen. Diese drohenden Untiere, welche von allen Säulenkapitellen — dem Platze, wo neben den Portalen die Plastik jener Zeit vornehmlich und oft einzig zum Ausdruck kam — herabblicken, bald sich gegenseitig, bald menschliche Körper verschlingend, oft auch andere Monstra, welche ihrerseits wieder Menschengestalten mit den Zähnen zermalmen, sind das Produkt einer düsteren Auffassung der Lehre von der Vergeltung nach dem Tode, vom jüngsten Tage. Sie haben ursprünglich nicht nur dekorativen Zweck, sondern in erster Linie den, eindringlich mahnend und drohend zur sündigen Menschheit zu sprechen. Aber dieser höhere Zweck mag sehr bald von den bildenden Künstlern ausser Acht gelassen sein. Die lehrhafte Bedeutung verliert sich, der Sinn entflieht und die Form bleibt, wie dies oft geschieht. Das Grauenhafte wird Selbstzweck, je grässlicher dem Steinmetzen seine Gebilde gelingen, desto mehr Existenzberechtigung scheinen sie ihm zu besitzen, desto mehr „Schönheit“ zur Schau zu tragen. Dies äussert sich naturgemäss an verschiedenen Bauten verschieden, je nach Phantasie, Geschmack und Können des Künstlers. Es ist eine wenig reizvolle und müssige Arbeit, die Sculpturen der einzelnen Bauten darauf hin gegen einander abzuwägen.

Und doch hat diese Vorliebe für eine mit Fabelwesen aller

Art angefüllte, steinerne Zauberwelt nicht zu verkennende Früchte gezeitigt. Dem gewandten Plastiker bot sie überreiche Gelegenheit, sein Talent an der Darstellung von wildbewegten Tier- und Menschenkörpern zu schulen. Freilich, an der von uns betrachteten Gruppe sind noch wenig erfreuliche Ergebnisse dieser Schulung wahrzunehmen, aber an andern gleichalterigen oder wenig jüngeren romanischen Gotteshäusern der Schweiz wird dies schon besser. Eine eingehendere Naturbetrachtung, deren Folge eine anatomisch richtigere Bildung der Körper ist, und ein gereifterer Schönheitssinn lassen das Unerquickliche der dargestellten Stoffe übersehen. Wer denkt bei dem zierlichen Kapitell mit den paarweise zusammengewachsenen Löwen- oder sonstigen Tierkörpern, einer Darstellung der romanischen Kunst, welche sich zu unzähligen Malen in allen europäischen Ländern wiederfindet, noch an den ursprünglichen Sinn, und sieht nicht vielmehr in ihm ein decorativ äusserst glücklich wirkendes Gebilde? —

Etwas anders liegt der Fall mit der Ornamentik. Dieselbe geht in ihren Hauptmotiven, dem Laub-, Blatt- und Rankenwerke, auf antike Vorbilder zurück. Ein Beweis dafür — wenn ein solcher erbracht werden muss — ist ihr Fehlen oder spärlicheres und späteres Auftauchen in diesen Vorbildern ferner liegenden Gegenden. Aber was ist aus diesen Vorbildern geworden! In vielen Fällen mag den Schöpfern dieser Lokalkunst ein solches Original-Vorbild garnicht zu Gesichte gekommen sein, sondern sie empfingen die Form erst aus zweiter, dritter, ja zehnter Hand. Wo dies aber der Fall war — und in der Schweiz war es jedenfalls häufig — da war es nicht nur die ungeübte Hand, welcher die Nachbildung misslang, nein, das Auge des kunstbeflissenen Mönches oder Laien war garnicht fähig, die Schönheit der klassischen Form zu erfassen, und so musste die Nachbildung eine rein äusserliche werden.

Dass die frommen Bauleute bei der Erfüllung der höchsten Aufgabe der kirchlichen Kunst, den Heiland und die himmlische Jungfrau, die Engel und Glaubensboten darzustellen, vom besten Willen beseelt waren, gottähnliche Gestalten zu schaffen, wird billigerweise nicht geleugnet werden können, und was für klägliche, plumpe und verrenkte Gestalten hauten sie aus ihren Steinen heraus!

Was alle diese, zum Teil sicher unabhängig von einander entstandenen Werke so verwandt erscheinen lässt, ist eben die gleiche Stufe technischer Unvollkommenheit, auf welcher alle ihre Verfertiger stehen. So wird das sich selbst überlassene Kind mit dem Stifte in der Hand immer ähnliche ungelenke Wiedergaben der Erscheinungswelt um sich herum auf das Papier stammeln. Ueberall haben wir es mit den Aeusserungen von Bildnern zu thun, welche, im redlichsten Bemühen ihr Bestes zu geben, an ihrem Unvermögen scheiterten und Werke schufen, welche dem anspruchslosen Beschauer wohl gar schön erschienen sein mögen, uns aber kalt lassen müssen.

Doch dies ist nicht der Grund, wesshalb wir so kurz über dieselben hinweggegangen sind. Wer sich mit Kunstgeschichte befasst und bemüht ist, den Werdegang, die Entwicklung eines Zweiges derselben zu erforschen, eine Zeit aus ihren Kunstprodukten zu verstehen, wird auch diesen unvollkommenen Werken stets die grösste Teilnahme und Würdigung entgegenbringen. Und in der That liegt etwas Rührendes und Anziehendes in diesem tastenden Ringen nach Gestaltung. Wenn wir die besprochenen Denkmäler nur summarisch behandelt haben, so geschah dies, weil ihnen in der kunstgeschichtlichen Literatur schon längst ihr gutes Recht widerfahren ist, weil sie in Wort und Bild nahezu erschöpfend behandelt und z. B. durch J. R. Rahns Arbeiten so meisterhaft geschildert sind, dass wir wenig Neues zu bringen vermochten.

II.

Die Basler Galluspforte.

Wir werden gut thun, ehe wir an die Betrachtung anderer vollendeterer Werke gehen, noch einen scheidenden Blick auf die eingangs behandelten Sculpturen zu werfen. Haben sie doch den Wert für uns, dass sie als Gradmesser künstlerischen Könnens zu dienen vermögen. Was uns ohne die vorhergegangenen Erörterungen vielleicht selbst noch geringwertig erscheinen würde, gewinnt so mit einem Male an Bedeutung, und wir werden des grossen Abstandes inne, welcher es von den besprochenen Werken trennt.

Die Mitte des XII. Jahrhunderts war lange überschritten, als das majestätisch auf stolzer Höhe am Rhein gelegene Münster der alten Bischofsstadt Basel ein neues stattliches Seitenportal erhielt, welches ein günstiges Geschick unversehrt bis auf den heutigen Tag erhalten hat. (Taf. II.) Es ist weitaus das schönste romanische Portal der Schweiz, eins der originellsten überhaupt. Die von reich ornamentierten Pfosten eingefasste Portalöffnung wird oben durch einen Architrav abgedeckt, auf welchem in Hochrelief Christus, umgeben von den fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, dargestellt ist. Ueber diesem Thürsturze befindet sich die übliche halbkreisförmige Lünette. In der Mitte derselben thront Christus, auf einem Faldistorium, wie es seit dem XII. Jahrhundert auf den Siegeln der fränkischen Bischöfe und Könige beobachtet

wird. [1] Mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch auf das Knie gestützt, die erhobene Rechte trägt eine Kreuzfahne. Ganz links kniet ein vollbärtiger Mann mit kappenartiger Kopfbedeckung. Es ist der Architekt des Portals, wie das Modell desselben in seinen Händen lehrt. [2] Als himmlischer Pförtner zu ihm in Beziehung gebracht, steht Petrus zwischen ihm und dem thronenden Heiland. Ihm entspricht auf der anderen Seite Paulus, der zweite der Apostelfürsten, welcher mit der Linken eine kleinere bartlose Männergestalt beim Handgelenk gefasst hat. Er zieht den mit erhobener Rechten ehrfürchtig Dastehenden zu Christus heran und deutet empfehlend auf seinen Schützling. Hinter diesem, in welchem unzweifelhaft der Stifter des Portals zu erblicken ist, steht als letzte Figur der Composition ein kleiner Engel mit über der Brust gefalteten Flügeln, welcher, gleichsam ermutigend und sanft vorwärts schiebend, die Hand auf die Schulter des Donators legt. Wir sehen, eine Dedikationscene, wie man sie deutlicher nicht darstellen kann, und der Stifter ist, wie seine Kleidung beweist, ein Kleriker. Er trägt über dem talarartigen Untergewande eine weitärmelige, seitwärts geöffnete Dalmatica und, über beide Schultern gedeckt, einen als Pluviale zu deutenden Mantel. (Taf. IIa.)

An den Schrägen zu beiden Seiten des Einganges ist das Portal von drei schlanken, freistehenden Säulen flankiert. Zwischen den Schäften, von denen die zwei innersten zierlich gewunden sind, stehen die lebensgrossen Statuen der vier Evangelisten, mit ihren Symbolen zu Häupten, rechts Lukas und Markus, links Matthaeus und Johannes. (Taf. III u. VI.) Auf den Kapitellen lagert ein aus Schmiege und Deckplatte bestehendes, nach auswärts über die ganze Portalbreite fortgeführtes Gesims, über welchem sich, gleichsam als Fortsetzung und Verbindung der Säulenschäfte, drei runde Wulste erheben, kräftig das Tympanon umrahmend.

---

[1] F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, II, 6. Zahlreiche Siegel an Urkunden jener Zeit in der «Bibliothèque nationale» zu Paris zeigen diese Stuhlform.

[2] Das Modell ist ein wenig beschädigt und giebt, seiner Kleinheit wegen, auch nicht die ganze complicierte Anlage des Originals wieder. Gewöhnlich begnügte man sich damit, Stifter- und Werkmeisterfiguren eine einfachere und abgekürzte Wiedergabe des von ihnen ausgeführten Bauwerkes in die Hand zu geben.

Soweit gleicht die Galluspforte annähernd jeder typischen romanischen Kirchenthüre, doch nun tritt ein neues, fremdartiges Element hinzu. Eng an die beiden äussersten Säulen angeschmiegt, steigt ein Aufbau empor von je fünf übereinander stehenden, luftigen Gehäusen. Diese Kästchen zeigen eine rechtwinklige Grundform und sind auf der Vorderseite von zwei kleinen Säulen mit glatten Würfelkapitellen gestützt, so dass sie auch einen seitlichen Einblick gewähren, was dem Ganzen einen ausserordentlich lebendigen Charakter verleiht. Ihre Rückwände sind mit Sculpturen geschmückt. Die sechs untersten Gehäuse enthalten scenische Darstellungen der „Werke der Barmherzigkeit“ [1] nach dem Texte des Matthaeusevangelium, dessen 25. Kapitel den Stoff für den ganzen Sculpturenschmuck der Pforte mit Ausnahme des Giebelbildes geliefert hat. Von unten nach oben gelesen, wird rechts der Hungrige gespeist, der Gefangene besucht und der Kranke gepflegt, links der Nackte bekleidet, der Obdachlose beherbergt und der Durstige getränkt. Die kleinen Figuren, welche, nebenbei gesagt, als Vorbilder eines Cyclus von kleinen Glasgemälden in einem dem XIII. Jahrhundert angehörenden Rundfenster des Freiburger Münsters dienten,[2] heben sich in mehr als halbem Körperumfange vom rückwärtigen Bildgrunde ab. Sie sind mit einer gewissen Abwechslung behandelt und für ihre Kleinheit nicht ungeschickt gearbeitet. Jedes Bild enthält eine Gruppe von zwei Figuren, den christlichen Mildthäter und den die Wohlthat Empfangenden. Ersterer ist in den meisten Fällen ein Weib in der Tracht der klugen Jungfrauen über dem Eingange, zweimal aber auch, bei der Kleidung der Nackten und der Beherbergung des Obdachlosen, ein Mann in bürgerlichem bez. geistlichem Gewande. Es folgen nun zwei höhere Tabernakel mit den Vollfiguren der beiden Johannes. Rechts der Evangelist mit langem Spruchbande in der Linken trägt

[1] Es muss hervorgehoben werden, dass die kleinen Sculpturen der Galluspforte von derselben Künstlerhand stammen, wie die 4 grossen Portalstatuen (wie ein eingehender Vergleich bewies), weil Jakob Burckhardt in seiner (anonymen) Münsterbeschreibung vom Jahre 1842 die Möglichkeit annahm, dass die 4 Evangelisten älteren Datums und beim Portalbau wieder benutzt worden wären.

[2] Abgebildet im «Schau ins Land», Zeitschrift des Breisgau-Vereins, 21. Jahreslauf, p. 74.

eine ähnliche Kleidung, wie die vier grossen Gestalten zwischen den Säulen. Sein Nachbar, der Täufer, ist ein hagerer Asket mit langem Haupt- und Barthaar und abstossend hässlichem, jetzt etwas verstümmelten Antlitz. Er ist nur mit dem Kamelfelle bekleidet und trägt in den Händen das ihm eigene agnus dei. In den obersten Gehäusen knien zwei Engel, sie haben Posaunen an den Mund gesetzt und wecken mit dem Schall derselben die Toten zum hereinbrechenden Weltgericht. Das Auferstehen der Toten, welche in der glatten Mauerfläche über dem Thürbogen in zwei Gruppen neben den Engeln angeordnet sind, hat der Künstler mit köstlicher Naivetät geschildert. Diese Art, das Wachwerden am jüngsten Tage darzustellen, das eilfertige Erheben der Schläfer, das rasche Anstreifen der bereitliegenden Kleider, treffen wir an den Façaden französischer Kirchen sehr häufig, es gehört so recht eigentlich in den Stoffkreis der mittelalterlichen Portaldekoration Frankreichs, wenngleich es auch an den Denkmälern anderer Lande vielfach nachgewiesen werden kann. Bei den Auferstehenden lässt sich eine Trennung der Geschlechter wahrnehmen. Rechts kleiden sich drei männliche Figuren an — ursprünglich waren es wohl mehr; das nach links unbesetzt weitergeführte, wagerechte Steinstück, welches die Figürchen trägt, sowie die Vierzahl auf der andern Seite sprechen dafür —, links sehen wir nur weibliche Körper bis auf einen bekleideten, dessen Geschlecht zu bestimmen schwer fällt. Diese Trennung ist vielleicht auf eine gleiche der Kirchenbesucher im Innern des Gotteshauses zurückzuführen.

Unmittelbar über diesen obersten Bildwerken findet das Gallusportal durch ein reiches, vielgliedriges Gesims seinen wirkungsvollen Abschluss. Durch die kräftigen, zahlreich neben einander laufenden, an den Seiten verkröpften Horizontalen dieses Architekturteiles wird es erst das, als was es dem Auge des Beschauers auf den ersten Blick erscheint, ein durch den feinsinnigen Geschmack eines mittelalterlichen Künstlers ins Romanische übersetzter antiker Triumphbogen. —

Wir haben oben mit Recht gesagt, das Portal hätte sich in seiner ursprünglichen Gestalt unverletzt bis heute erhalten, und es erübrigt jetzt nur noch, nach Schilderung der ganzen Anlage einige Ergänzungen zu verzeichnen. So stammt die vordere

Kopfhälfte einer der grossen Portalstatuen, des Johannes, wohl aus späterer, gothischer Zeit, sie ist sehr viel besser gebildet und wurde wohl aufgesetzt, nachdem ein zerstörender Stoss, etwa im Erdbebenjahre 1356, welcher auch das Antlitz des Matthaeus verletzte, den ursprünglichen Johanneskopf zertrümmert hatte. Dieser war, wie der Bartansatz am alten Teile des Kopfes bei genauer Betrachtung ergiebt, ähnlich wie die der anderen drei Evangelisten.

Auch der andere Johannes, oben im Gehäuse, trägt einen so gut gearbeiteten lockigen Jünglingskopf, dass eine spätere Ergänzung angenommen werden muss.

Schliesslich muss als jünger unbedingt das zierliche Laubkapitell der äussersten linken Säule angesehen werden.[1]

Dass die Galluspforte, wie wohl jedes romanische Portal, ursprünglich im bunten Schmucke einer reichen Polychromie erstrahlte, darf nicht bezweifelt werden. Der rote Oelfarbenanstrich, welcher seinerzeit das ganze Aeussere des Basler Münsters bedeckte, scheint die letzten Spuren desselben getilgt zu haben.

Wie aus unserer Schilderung hervorgeht, nimmt die Galluspforte im Kreise der zahlreichen, gleichalterigen Kirchenportale eine Sonderstellung ein. So geschlossen sie als Ganzes dasteht, ist sie doch als eine Combination verschiedener Motive aufzufassen. Da ist erstens die rundbogige, nach innen vertiefte Kirchenthüre, sodann aber die stattliche, rechtwinklige, horizontal abgedeckte Umrahmung, die Verwertung des Gedankens an den alten römischen Triumphalbau, wie sie in dieser Ausdehnung wohl kaum wieder angetroffen wird. Es ist daher erklärlich, dass die kunstgeschichtliche Forschung sich mehrfach mit dem eigenartigen Denkmale beschäftigt hat, und dass mancherlei Meinungen über den Ursprung und die Vorbilder des Bauwerkes laut wurden. Doch sind diese Untersuchungen nie bis zu dem Grade von Sicherheit gediehen, dass nicht auch fernere Forschungen darüber berechtigt erscheinen mögen.

---

[1] Im Uebrigen war das Portal so gut erhalten, dass bei der Restauration vom Jahre 1885 fast gar keine Ausbesserungen vorgenommen werden mussten. Vgl. Baugeschichte des Basler Münsters, p. 413. — Einige durch neue ersetzte Stücke, Tabernakelsäulchen etc. finden sich im Hofe des historischen Museums zu Basel.

Ebensowenig Anteil, wie jene rohen Werke burgundischer Herkunft, haben die anderen sonst auf Schweizer Boden nachweisbaren, ausländischen Einflüsse an dem Basler Portalbau. Derjenige Süddeutschlands ist in der Plastik überhaupt nicht nennenswert, grösser schon mag er in der Architektur gewesen sein. Die flachgedeckte Basilika, das glatte Würfelkapitell der schwäbischen Bauart finden sich auch in den nördlichen Teilen der Schweiz.

Die Kunst Oberitaliens, deren Ausläufer man im Innern der Kathedrale von Chur und auch noch in Zürich (Grossmünster) constatieren kann, trug gleichfalls wenig zum Schmuck der Gallus-pforte bei. Freilich, völlig unberührt mag das Basler Werk von italienischen Einflüssen, vorzüglich solchen aus der Lombardei, nicht geblieben sein. Machten diese sich doch an den romanischen Teilen des Allerheiligen-Münsters zu Schaffhausen und an der alten Kirche Sankt Leodegar zu Gebweiler (Ober-Elsass) geltend und reichten sie doch weit in deutsche Lande hinein, z. B. bis nach Gelnhausen, der Kaiserpfalz Friedrich I., bei deren Bau die longobardische Ornamentensprache ein vernehmliches Wort mitredet.[1] Ueberhaupt ist das Basler Münsterportal wohl als ein Produkt verschiedener sich kreuzender Stilrichtungen anzusehen, welches in seiner Fülle von Motiven, in seiner Architektur und Plastik Anklänge an die Kunst verschiedener Zeiten und Länder zeigt. Aber gerade die wesentlichen Elemente des oberitalienischen Portalbaues, die vorspringenden Schutzdächer, die gewaltigen Säulentragenden Löwen und ähnliche Characteristica fehlen; die grosse Portalfigur andererseits ist in Italien zur kleinen am Thürgewände klebenden Puppe verkümmert. Allerdings findet sich auch in anderen Ländern wenig der Basler Kirchenthüre Analoges. Das Architekturmotiv der seitlichen Portalumrahmung, die übereinandergestellten tabernakelartigen Kästchen, finden sich unsers Wissens in dieser Ausbildung an keiner zweiten Pforte der romanischen Kunst. Immerhin treffen wir dies Zurückgehen auf die Kunst des Altertums, diese Anleihen an die Architektur klassischer Thorbauten noch am häufigsten während der romanischen Epoche auf französischem Boden, so an den Portalen von

[1] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik p. 95.

Avignon, Vaison, Pernes,[1] Notre-Dame d'Etampes[2] u. s. w. Ein frappantes Beispiel sind auch die Triforien des Domes von Autun, welche nichts als eine getreue Kopie der dortigen römischen Porte d'Arroux sind.[3] Der mittelalterliche Portalbau Italiens zeigt die Verwertung der Triumphbogen-Architektur in viel weniger ausgesprochener Weise. Freilich ist der Portalvorbau auch nach unten rundbogig geöffnet, nach oben wagerecht abgeschlossen, aber er ruht auf schlanken Säulen, welche nichts mehr von den mächtigen Pfeilern des antiken Thores erkennen lassen. Und das Auflösen dieser Mauerpfeiler in etagenartig übereinandergestellte, mit Säulchen gezierte Gehäuse, wie wir es am Basler Münster treffen, führt in Italien erst wieder die Renaissance ein. Ein Blick auf die Altararchitektur vieler Kirchen zeigt dies.

Schliesslich darf nicht verschwiegen werden, dass derselbe bauliche Gedanke, die stockwerk-weise übereinanderstehenden kleinen Säulchen mit Würfelkapitellen sich an einem Eckpfeiler des Grossmünsterkreuzganges zu Zürich — und früher wohl an mehreren Pfeilern desselben[4] — vorfinden. Wenn hier jedoch ein Einfluss besteht, so kam er wohl von Basel her, dessen nördliche Querhausfaçade auch sonst noch auf den Grossmünsterbau eingewirkt zu haben scheint. Das specielle Vorbild für den Basler Bau glaubt man nun in der altrömischen „Porte Noire" zu Besançon gefunden zu haben.[5] Dies antike Bauwerk zeigt an seinen Seitenpfeilern eine Uebereinanderstellung von zwei Säulenpaaren. Die von diesen Säulen eingefasste Mauerfläche war und ist zum Teil noch mit einzelnen Reliefbildern bedeckt. Wenn nun

---

[1] Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I, 9.

[2] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils, p. 109 Anm. 1 der vorhergehenden Seite. Vgl. auch das darüber im Kapitel «Apostel- und Vincentiustafel» Gesagte.

[3] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 4, 2, p. 297, 98.

[4] Wenigstens findet sich in den Zeichnungen F. Hegis, welche vor der Restauration des Grossmünster-Kreuzganges nach den Originalsculpturen gefertigt wurden, dies Motiv am Ostpfeiler, welcher es heute nicht mehr zeigt. Vgl. Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. I, Jahrgang 1841; Der Kreuzgang beim Grossmünster in Z. von S. Voegelin Tf. XIV, Fig. I. Der einzige Pfeiler mit den übereinandergestellten Säulen ist zur Zeit der südliche.

[5] Burckhardt-Finsler, Basel, in der Baugeschichte des Basler Münsters, p. 92, I.

auch die Nachbildung eine ausserordentlich freie und dabei sehr viel compliciertere geworden ist — wir haben in Basel statt der zwei fünf Säulenpaare übereinander, — so erscheint es doch sehr möglich, dass der Meister der Galluspforte beim Anblick dieses oder eines ähnlichen alten Thores die Idee der Gesamtanlage seines Werkes concipierte.[1]

Durch die „Porte Noire“ sind wir auf französischen Boden gewiesen worden. Noch manches wird in uns bei der Betrachtung unseres Werkes die Annahme bestärken, dass wir es mit einem weitgereisten Künstler zu thun haben, der auf seinen Wanderfahrten viel gesehen und mancherlei Eindrücke in sich aufgenommen haben musste und der fähig und begabt genug war, die gewonnenen Anregungen in sich zu verarbeiten. Wie hätte er sonst eine so harmonische Composition, ein so abgerundetes Werk schaffen können, wie es die Galluspforte unstreitig ist.

Eine genauere Betrachtung des plastischen Schmuckes unseres Portales wird dies des weiteren zeigen.

Schlank und gerade, wie die Säulen, zwischen denen sie aufgestellt sind, stehen die vier Evangelistenstatuen am Kircheneingange und erhöhen mit ihren langen Körpern, enganliegenden Armen und steif aufrecht getragenen Köpfen den vertikalen Eindruck der Thürumrahmung. Die Gestalten haben in ihrer tektonischen Gebundenheit etwas den Portalstatuen der gothischen Plastik Verwandtes, wenngleich sie das Princip des ruhelosen Aufwärtsstrebens noch nicht in so ausgesprochener Weise verkörpern. Im Ausdrucke der Bewegung, welche der Meister seinen Geschöpfen verleihen musste, um sie nicht völlig leblos erscheinen zu lassen, hat er sich auf das Notdürftigste beschränkt. Nur die Hände sprechen. Die eine Hand, in Brusthöhe erhoben, hält stets einen langen, in geschwungener Linie am Körper entlang gleitenden Schriftstreifen, die andere freie Hand — es ist bei drei Figuren die Rechte — ist verschieden beschäftigt. Matthaeus deutet mit abwärts gesenktem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger auf ein Schriftband, Markus hält den seinigen mit auswärts

[1] Vgl. die Abb. der «Porte Noire» in der «Baugeschichte des Basler Münsters». Weitere Beziehungen zwischen Basel und Besançon haben an Ort und Stelle vorgenommene Forschungen nicht ergeben.

gekehrter Handfläche erhoben. Die Hand des Johannes ruht mit gekrümmten Fingern unthätig in der Hüftgegend an den Körper angelegt. Lukas, der Einzige, welcher seine Bandrolle mit der Rechten gefasst hält, hat das Ende seines Mantels über den Unterarm genommen und trägt die freie Hand ähnlich wie der Johannes.

Ebenso tot und steif, wie die Körper selbst, ist ihre conventionell erstarrte Gewandung. Derselben liegt das antike Idealkostüm, das lange, faltige Unterkleid und der lose über die Schultern geworfene und um die Hüften gegürtete Mantel, zu Grunde. Aber aus wohlverstandenem Gefält ist hier ein meist unwahres Linienwerk geworden. Zahllose, feine, eng nebeneinander herlaufende Furchen bedecken die ganze Kleidung, deren grössere Partieen sich dagegen stellenweise, hauptsächlich an den Unterkörpern, in gutbeobachtete und überzeugend dargestellte Falten legen. Auch die schräg abwärts fliessende Schlangenlinie einiger Mantelsäume ist, wenn auch nicht naturwahr, so doch mit gewissem Formgefühl gebildet. Die Mantelsäume, sowie die Halsabschlüsse, Aermelränder und archaisch gewellten Fusssäume der Unterkleider tragen reiche Bordüren, entweder eine doppelte Perlenschnur oder ein aus vierkleeartigen Blättern mit dazwischen gestellten Punkten gebildetes Muster. Diese Hauptzierde der Gewänder ist, wie alles Ornamentale am Portal, mit erfreulicher Meisterschaft gebildet, nichts destoweniger aber ein Merkmal decadierender Kunst, welche sich in der peinlichen Ausführung solcher Kleinigkeiten gefällt und dabei grosse künstlerische Aufgaben oberflächlich löst.

So sind die schmalen, länglich ovalen Köpfe noch äusserst roh gebildet und von maskenartiger Hässlichkeit. Aus den derb modellierten Gesichtern, deren starke Nasen grösstenteils beschädigt sind, stieren drohend weitgeöffnete, brillenartig umrandete Augen, deren Sterne durch grosse, ehemals jedenfalls ausgefüllte — beim Lukas fehlende — Bohrlöcher gebildet sind. Das Haupthaar ist über der Mitte der platten, ziemlich hohen Stirnen gescheitelt und fällt in langen, glatten Strähnen, welche nur beim Matthaeus lockenartige Ausläufer zeigen, über die Schultern herab. Die spitzig-rund geschnittenen Vollbärte heben sich in scharfer Linie von der Wange ab, sodass sie wie vorgebunden oder an-

geklebt erscheinen, und umrahmen die ganze untere Gesichtshälfte und den wulstigen Mund, ohne das Kinn sichtbar werden zu lassen. Beim Lukas ist der sich natürlich kräuselnde Bartwuchs noch zur besonderen ornamentalen Spielerei ausgeartet.

Einer solch' fehlerhaften Gesichtsbildung gegenüber erscheint es thatsächlich befremdend, wenn wir an den nicht schlecht gebildeten Händen jede Ader deutlich und richtig hervortreten sehen, oder wenn an der nach auswärts gekehrten Handfläche des Markus selbst Hautfalten naturwahr angedeutet sind. Die nackten, mehrfach bestossenen Füsse der vier Heiligen stehen mit abwärts gerichteten Spitzen auf schräg abfallendem Grunde. Sie sind mit breiten Sandalen bekleidet, deren Riemenwerk sich auch plastisch von den damit umschnürten Fussflächen abhebt.

Werfen wir noch einen Blick auf die zahlreichen kleineren Figuren, welche unser Portal schmücken. Sie sind zweifellos von der Hand desselben Künstlers gefertigt, welcher die grossen Statuen meisselte und — mutatis mutandis — diesen sehr ähnlich. Nur zeigen sie durchweg einen freieren, individuelleren Zug als die in steifer Würde repraesentativ dastehenden Evangelisten. Während wir es bei jenen sofort merken, dass wir es mit keinen originellen Kunstschöpfungen zu thun haben, es sich hier vielmehr um oft nachgebildete und gleichsam degenerierte Formen handelt, scheint in den kleineren Figuren mehr von der Eigenart ihres Meisters zu stecken. Schon die fast freigemeisselten Evangelistensymbole, von denen freilich der Markuslöwe einen etwas unglaubwürdigen Kopf trägt, haben gut gebildete Körper. Einzelheiten, wie das Faltenwerfen des lockeren Felles am Halse des Lukas-Stiers, verdienen alle Anerkennung.

Bei den „Werken der Barmherzigkeit“ [1] lässt sich mancher

[1] Die Darstellung der «Barmherzigkeitswerke» kommt nicht allzu häufig vor. Der älteste mir bekannte Fall findet sich auf einem Elfenbeinbuchdeckel, abgeb. bei Cahier, Nouveaux mélanges, t. II, pl. 2, welcher nach England verkauft sein soll. Etwa 20 Jahre später als der Basler Meister meisselte Benedetto Antelami seine «Barmherzigkeitswerke» für das Gewände einer Thür des Baptisteriums zu Parma. Abgeb. bei Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Fig. 40. Dieses jüngere Werk, das dem Basler nicht unähnlich ist, wird wohl das älteste auf italischem Boden sein. Zimmermann hat eine solche «gedankenreiche, plastische Decoration» vor Be-

feine Zug beobachten. Wie hübsch ist z. B. dargestellt, wie die Pflegerin den Kranken im Bette aufzurichten bemüht ist, indem sie seinen Körper unter den Schultern mit der Linken sanft umfasst, oder wie der barmherzige Mann den Obdachlosen in sein Heim geleitet. Dabei giebt sich der denkende Künstler zu erkennen. Der Mildthäter, welcher den Armen über Nacht unter seinem Dache beherbergt, ist ein Mann, ebenso der, welcher dem Nackten einen Rock schenkt. In diesen beiden Fällen war die Frauenfigur nicht am Platze, und nur in diesen beiden Fällen ist sie vermieden. Formal nicht ungeschickt ist auch, dass die beiden Scenen, wo zu der zweifigurigen Gruppe noch die Andeutung eines Gebäudes hinzukommt (Beherbergung und Gefangenen-Besuch), sich in den mittelsten Tabernakeln gegenüber gestellt sind. Die Gewandmotive sind vereinfachter, aber eher natürlicher, wie bei den grossen Figuren, die Bärte, z. B. der des Armen im obersten Gehäuse links, ganz von dem Stil der Evangelistenbärte.

Die nun folgenden beiden Johannes sind wiederum von der Art der vier grossen Heiligen. Das Untergewand des Evangelisten trägt dieselben halbrunden Parallelfarben, wie das des Lukas. Gut in der Wiedergabe des Stofflichen ist das zottige Fell des Täufers, ebenso seine mageren, entblössten Unterschenkel.

Der Ductus in der Gewandung der Engel, welche sich in den obersten Tabernakeln niedergelassen haben, ist gleichfalls recht natürlich, nur an den Säumen finden wir wieder die sich in althergebrachter Weise schlängelnde Linie. Die Wangen in den kleinen Gesichtern der Figuren sind voll aufgeblasen; man sieht den „Posaunenengeln“ ihre anstrengende Thätigkeit an.

Aeusserst wahr und lebendig erscheinen die Auferstehenden neben ihnen. Der eine streift das enganliegende Beinkleid über das ausgestreckte Bein, ein anderer ist im Begriffe, in seinen

---

nedetto in Italien nicht gefunden. Aber er hat nachgewiesen, dass B. einen grossen Teil Frankreichs (Chartres, Provence, Burgund u. s. w.) durchwanderte und dort viel sah, studierte und sich zu eigen machte (p. 154 u. 155). Es scheint mir daher wahrscheinlich, dass B. und sein etwas älterer Basler Zeitgenosse aus derselben oder sich nahestehenden Quellen auch das Motiv «der Werke der Barmherzigkeit» geschöpft haben.

Rock zu schlüpfen. Man sieht, dies ist alles selbst beobachtet und daher so geschickt wiedergegeben. Auch die Behandlung des nackten Körpers ist nicht schlecht, und der Meister hat sich die Mühe nicht verdriessen lassen, bei dem einen Püppchen sogar die Lage der Rippen durch Furchen anzudeuten.

In der Mitte des Thürsturzes steht Christus, segnend die Hände über der ersten der fünf klugen Jungfrauen erhoben, welche sich demütig vor ihm neigt. Von rechts nahen die thörichten Jungfrauen, doch sie finden die Thüre des Himmelreichs verschlossen, und ihr „Herr, Herr, thu uns auf!“ verhallt ungehört. In der Kleidung lässt sich eine starke Differenzierung zwischen den „Klugen“ und den „Thörichten“ wahrnehmen. Erstere sind an Haupt und Busen nonnenhaft verhüllt, und in fussfreie Gewänder gekleidet, die letzteren baarhäuptig mit aufgelöstem Haar und in langen, schleppenden Röcken dargestellt. Trotz der Kleinheit der Figuren sind ihre Busen plastisch hervorgehoben. Sicher wollte der Bildhauer hierdurch ihren leichtfertigen Charakter und die Unbereitschaft, den himmlischen Bräutigam geziemend zu empfangen, andeuten.

Im Lünettenrelief endlich, dessen geistigen Inhalt, die Stiftung des ganzen Bauwerkes, wir schon oben erläutert haben, kehren im ganzen die Motive der vier Portalstatuen wieder, wie das bei einem solchen, an gewisse Vorschriften gebundenen, kirchlichen Repraesentationsbilde leicht erklärlich ist. Gewandbildung und Kopftypus bieten, vom Lockenhaupt des Petrus, welches übrigens auch dem Matthaeus-Engel eigen ist, abgesehen, nichts Neues. Der Vergleich des Christuskopfes mit einem der grossen Figuren genügt, um bei beiden die Hand desselben Künstlers festzustellen.

Fassen wir die bei der Betrachtung des ganzen Sculpturenschatzes der Galluspforte gemachten Wahrnehmungen zusammen, so ergiebt sich für uns die Thatsache, dass wir es in ihrem Meister mit einer jener mittelalterlichen Künstlerpersönlichkeiten zu thun haben, deren Studium uns manches interessante Problem zu lösen giebt. Unverkennbar stand der Basler Sculptor eng im Banne eines mächtigen Schuleinflusses, welcher sich in seinem ganzen Werke deutlich nachempfinden lässt. Getreu nach überkommener Vorschrift bildet er seine Gestalten, strählt oder lockt er Bart und Haar, legt er die Gewänder, wer weiss zum wievielten Male, in

dieselben Falten. Alles ist nach altbewährtem Recept, nach strenger Regel ausgeführt. Für die Bildung seiner Körper ist ihm nicht das natürliche Vorbild, sondern der Kanon der Sculptorenschule, aus welcher er hervorgegangen ist und an deren Gesetzen er nicht zu rütteln wagt, massgebend. Daher die Todesstarrheit seiner Evangelisten, daher die spielerische minutiöse Ausarbeitung der Bortenornamente und ähnlicher Kleinigkeiten, daher die primitive Rohheit der unbeseelten Gesichter.

Aber trotz alledem will es scheinen, als ob etwas wie eine Künstlernatur in ihm steckte. Nicht nur seine architektonische Leistung zeigt dies, auch den Plastiker in ihm darf man nicht verachten. Hauptsächlich in den kleineren Sculpturen treffen wir so manchen Zug von gesundem Realismus und feiner Beachtung der Wirklichkeit, der uns in Erstaunen setzt.

Hier scheint manches nicht alter Schulbesitz, sondern geistiges künstlerisches Eigentum unsers Meisters zu sein. Und bedenkt man, wie gebunden solch' ein Steinmetz des XII. Jahrhunderts durch schematische, handwerksmässige Regeln war, wie befangen er in der durch das Alter geheiligten, künstlerischen Tradition steckte, so muss man die freien, selbständigen Aeusserungen seines Geistes doppelt hoch anerkennen.

Auch die Rolle, welche die Plastik an unserm Portal spielt, ist eine doppelte.

Während sie in den vier Evangelisten als die untergeordnete Dienerin der Architektur auftritt, deren Formen sie sich ängstlich anschmiegt, entfaltet sie sich in den Tabernakel-Sculpturen zu einer gewissen Selbständigkeit. Trotz der innigen Verbindung, welche sie hier mit der Baukunst eingegangen ist, steht sie doch völlig gleichwertig da und unterstützt gerade dadurch die Schwesterkunst auf das Wirksamste. Eins der kleinen Barmherzigkeitswerke oder einer der knieenden Engel wird, aus seiner Umrahmung losgelöst, stets eine weitere, berechtigte Existenz führen; ein aus der ihn einzig lebensfähig machenden Säulenumfassung herausgenommener Evangelist wird immer hilf- und schutzlos dastehen. —

Wie schon erwähnt, zeigt sich die Fertigkeit des Schweizer Meisters mit am besten in der Ornamentik, „jener Mittelgattung zwischen bedeutungsvoller Plastik und reiner Architektur". Die-

selbe ist denn auch in freigebiger Weise über die einzelnen Glieder des ganzen Bauwerkes ausgebreitet und weist eine reiche Abwechslung von meist vegetabilischen Motiven auf. Sämtliche Verzierungen sind geschmackvoll gezeichnet und sehr exact gemeisselt, sodass sie manchmal wunderlich gegen die ungelenken Figuren contrastieren.

Man hat bisher, wenn man Umschau nach den stilistischen Vorfahren der Basler Sculpturen hielt, den Blick nach Frankreich als dem nächstliegenden Lande, aus welchem eine Beeinflussung hätte kommen können, gerichtet. Schon die geographischen und kirchenpolitischen Verhältnisse — Basel gehörte im Mittelalter der Erzdiöcese Besançon an — regen uns an, in dieser Richtung zu suchen, und in der Plastik sowohl wie der Architektur, deren römisches Motiv sehr gut über Frankreich, das an antiken Bauten so reiche Land, an den Oberrhein gelangt sein kann, weist uns Vieles dorthin. Cluny und Burgund waren es, welche man für die Heimstätte des Basler Stils angesehen hat,[1] und an deren Denkmälern, z. B. Ste. Madeleine in Vézelay, sich auch manch' verwandter Zug findet; doch glauben wir innerhalb eines anderen Kreises romanischer Kunstwerke Frankreichs noch mehr Beziehungen zu der Plastik der Galluspforte gefunden zu haben. Wir dringen zu diesem Zwecke noch weiter nach Süd-Westen vor, um in dem alten Aquitanien, an den Ufern der Garonne und Dordogne den Spuren nachzugehen. Es herrschte hier während des XII. Jahrhunderts eine mächtige und ausgedehnte Sculptorenschule, nach ihrem Ausgangs- und Centralpunkt die toulousanische genannt, deren Glieder ihre Kunst aber nicht nur in der Languedoc und Guyenne ausübten, sondern auch über die Grenzen des heimatlichen Bezirkes bis nach Chartres und St. Denis hinaustrugen.[2] Innerhalb dieses grossen Kreises erhaltener Denkmäler bildeten sich verschiedene Manieren und Techniken aus; je nach Individualität der Meisters werden ihre Figuren schlanker oder gedrungener, ruhig und bewegt, sind sie in naturalistisch gut wie-

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte d. bild. Künste in d. Schweiz, I, p. 266, Anm. 2.

[2] Den Nachweis hiervon liefert W. Vöge in dem citierten Werke. Abgebildet bei Vöge, a. a. O. Fig. 19 und 22.

dergegebene oder willkürlich barocke und verschnörkelte Gewandungen gehüllt, sind die Architektur- und Ornamentformen von einander abweichend. Aber all' diesen Künstlern ist ein gemeinsamer Zug eigen, an welchem man unschwer ihre Zugehörigkeit zur gleichen Schule erkennt; immer wieder entdeckt man an dem einen Werke deutliche Beziehungen zum andern, wenn der Schüler auch manches von der Kunstweise seines Meisters fallen lässt und dafür andere selbständige Eigenheiten annimmt, sodass oft schwer ist, zu bestimmen, was Vorbild, was Nachahmung sei.

Kann man nun auch in den Werken unseres Basler Meisters keine genauen Nachahmungen irgend einer jener französischen Sculpturen erblicken, so hat er doch mit dem ganzen Kreise der dortigen Bildner eine solche Masse formaler und technischer Eigenkeiten gemein, dass sich wohl annehmen lässt, er habe seine Schulung innerhalb desselben genossen oder sei sonst irgendwie von demselben beeinflusst worden. Der Vergleich wird dies lehren.

Zuvor jedoch ein Wort über die toulousanische Schule: Von den aus ihr hervorgegangenen Sculpturen betrachten wir diejenigen der Kathedrale St. Etienne und der Kirche St. Sernin in Toulouse, sowie die aus diesen und andern Bauwerken stammenden Bildwerke, welche sich im Museum, dem alten Kreuzgange des Augustinerklosters und sonst in Toulouse erhalten haben, endlich diejenigen von St. Pierre in Moissac (Tarn und Garonne), von den Kirchen von Souillac und Carennac (Lot) und vielleicht noch manches andere.

Naturgemäss besitzen alle diese Werke unter sich eine grössere Stilähnlichkeit wie mit dem nur mittelbar beeinflussten Basler Kirchenthor.

Ohne die an sich bekannte Thatsache hier des weiteren begründen zu wollen, sei der enge stilistische Zusammenhang an einigen Beispielen dargethan.

Wir werfen beispielsweise einen Blick auf den Hauptschmuck jedes romanischen Kirchenportals, das Giebelfeld über der Thüre. Das Mittelstück eines solchen befindet sich im Chorumgange von St. Sernin zu Toulouse. Nehmen wir noch die von Moissac und Carennac (Taf. V.) dazu. Welche Verwandtschaft bei grosser Verschiedenheit! Die Art, wie die Christusfigur in die ornamentierte Mandorla gesetzt ist, die benedicierende Rechte,

Teil eines Tympanon aus St. Sernin zu Toulouse.

die Linke mit dem aufs Knie gestützten Buche, die charakteristische Stellung der Evangelistensymbole bekundet, wenngleich sie formal auch anderweitig vorkommt, so doch in ihrer technischen Ausführung den engen Zusammenhang der Stücke. Greifen wir etwas Anderes aus der Masse des Vergleichbaren heraus, die einzeln stehende Figur, etwa einen der von Gilabertus gemeisselten Apostel vom Portale des Kapitelsaales der Toulouser Kathedrale. Ganz wie er mit erhobener Rechten und tanzschrittartig über Kreuz gesetzten Beinen steht auch ein Apostel im Carennacer Tympanon oder etwa der Prophet Jesaias vom Portal in Souillac. Die beiden letztgenannten Figuren, sowie die Gestalt in einem Basrelief von Souillac, wohl als Simon Magus zu deuten, zeigen wiederum eine auffällige Uebereinstimmung, das sich glockenförmig blähende, weit vom Leibe abstehende Obergewand. So liesse sich lange fortvergleichen!

Die Beziehungen zu Basel sind nun freilich nicht so offenkundiger Natur, wie denn überhaupt berücksichtigt werden muss, dass es wohl sicher noch manches Bindeglied, welches die Stilübertragung hätte vermitteln können, gegeben hat. Heutigen Tages, das lässt sich getrost behaupten, giebt es derlei ergänzende und hinüberleitende Sculpturen nicht mehr, sie müssten denn ein sehr verborgenes Dasein führen. Doch die Kunstgeschichte ist gewohnt und gezwungen, mit solchen Lücken zu arbeiten; die Kluft zwischen Südwest-Frankreich und der Westschweiz lässt sich nicht ausfüllen, suchen wir sie, so gut es geht, zu überbrücken.

Ueber die Architektur des Gallusportals haben wir eingangs gesprochen. Sie ist eine originelle Schöpfung des Künstlers auf der Grundlage eines antiken Modells. Auch die in späterer gothischer Zeit über ganz Frankreich verbreiteten Statuen finden sich an den zum Vergleiche herangezogenen Werken nicht, wenigstens nicht in genau derselben Verwendung, kommen aber immerhin in jener Gegend, z. B. am Westportal der Kirche St. Just in Valcabrère (Haute-Garonne) und als Pfeilerfiguren im Kreuzgange von St. Bertrand de Comminges (ebenda) vor. Während ferner an den französischen Gestalten alles in Bewegung aufgelöst ist, jeder Kopf sich nach einer anderen Richtung wendet, jeder Arm

eine andere Geste ausführt, jeder Fuss anders gestellt ist, und hierdurch ein Reichtum von Richtungsaxen, eine Mannigfaltigkeit der oft gewagtesten Stellungen erzielt wird, ist der Vortrag des Basler Meisters ein viel ruhigerer, gemässigterer. Doch dies sind Dinge, die aus der Eigenart, vielleicht auch aus dem Unvermögen des Künstlers resultieren, man kann sich darüber ebenso wenig wundern, wie etwa über die stoffliche Verschiedenheit der bildlichen Darstellungen. Diese waren vielleicht durch die Vorschrift des Bauherrn gegeben und mussten vom Künstler innegehalten

Christus von St. Pierre zu Moisac.

werden. Aber sehen wir uns die anscheinend so verschieden gestalteten Figuren einmal genauer an.

Wir haben in Basel eine zweifache Anordnung des Haupthaares festgestellt. Beide Trachten, das lange, glatte, in der Mitte gescheitelte und das kurze, krause, lockige Haar (beim Petrus im Tympanon, dem Matthaeusengel u. s. w.) finden wir auch bei den französischen Figuren, bei welchen, ebenso wie in Basel, die erstere die bei weitem häufigere ist. Dasselbe gilt von den Bärten. Diejenigen des Matthaeus und Markus sind völlig von dem Schnitte derer, welche wir bei einigen Aposteln des Caren-

nacer Tympanon wahrnehmen. (Taf. V.) Auch den kunstvoll geschnörkelten Vollbart des Lukas treffen wir mehrfach wieder. Das verwandteste Beispiel im Kreise der französischen Werke ist wohl der Bart des Christus von St. Pierre zu Moissac, doch giebt es auch andere ähnliche, wie den des Apostel Petrus im Souillacer Relief. Die von dem so gebildeten Haupt- und Barthaar umrahmten länglichen Gesichtsflächen zeigen die gleiche, im ganzen flache, aber grobknochige Stilisierung.

Auffallend ist, dass in Basel sowohl wie in der toulousänischen Schule nebeneinander eine doppelte Bildung der Augen auftritt, entweder das glatte Auge, wie es in der Antike gebräuchlich war, oder das mit dem ausgebohrten Sterne. Die erste Form kommt im Moissacer Bogenfelde bei Christus und den Engeln vor, während die vierundzwanzig Aeltesten die vertiefte Pupille haben. Auch im Souillacer Relief finden sich beide Manieren nebeneinander.[1]

Hinsichtlich der Körperproportionen weicht wohl jeder mittelalterliche Steinmetz etwas vom andern ab, es lässt sich dies auch innerhalb der unzweifelhaft aufs Engste verwandten Bildhauer unsers französischen Kreises beobachten, doch will es scheinen, als ob die Gestalten, soweit die Gegensätze in der Stellung — hier Ruhe, dort Bewegung — dies wahrnehmen lassen, ziemlich gleiche Verhältnisse zeigen. Die geringe Betonung der Hüften zu Basel, welche Rahn als Unterschied von den als ihre Vorbilder angenommenen burgundischen Sculpturen anführt, findet sich auch in der Guyenne, hauptsächlich bei der Darstellung langgestreckter Figuren (der Engel rechts und links vom Christus in Moissac). In der Kleidung fehlt es gleichfalls nicht an Analogien, doch ist hier der Nachweis derselben ziemlich compliciert. Die Gestalten der Galluspforte haben eben von allen etwas, aber von keinem alles entlehnt. — Die Mannigfaltigkeit der Vorbilder lässt sich denn auch in Basel deutlich erkennen. So liegt gar kein Grund vor, etwa in zwei in vieler Hinsicht stilistisch so gleichen Figuren, wie dem Markus und Lukas, Werke verschiedener Sculptoren an-

[1] Die Souillacer Sculpturen lassen ihre ehemalige Polychromie noch gut erkennen. Es ist daher anzunehmen, dass bei den glattgebildeten Augen der Stern auch farbig angedeutet war.

zunehmen, und doch zeigt sich in ihrer Gewandung ein grosser Unterschied. Die Verticalfalten auf der Brust und dem Unterkörper des Markus sind leidlich gut, die concentrischen Curven an den gleichen Teilen des Lukas, ähnlich etwa den etwas spitzigeren Linien einer Portalstatue von Valcabrère, höchst unwahr gebildet. Aber dies hat seinen Grund sicher nur darin, dass dem Künstler einmal eine andere Manier beliebte, dass er sich virtuosenhaft in verschiedenen Techniken bewundern lassen wollte. „Selbstverständlich ist es im Mittelalter viel häufiger als in späteren Zeiten vorgekommen, dass ein Künstler mehrere Manieren hat", meint Vöge.[1]

Motive, wie die an den Knieen des Engels zu Häupten der Matthaeusstatue sich panzerplattenartig übereinander legenden Faltencurven, welche, am Ober- und Unterschenkel in entgegengesetzter Richtung laufend, die Kniescheiben kugelig rund hervortreten lassen — auch an den Knieen der klugen Jungfrauen zeigt sich diese Manier —, kehren genau so wieder bei den langen Engeln der Moissacer Lünette.

Vom Simon Magus-Relief in Souillac.

Die Gewänder der meisten von uns genannten französischen Figuren tragen ferner die uns von Basel aus bekannten zierlichen Borten. Die Verschiedenheit der Muster ist in Frankreich eine grössere, doch ist unter denselben gerade auch das in Basel häufigste Vierklee-Ornament vertreten. Wir finden es unter anderm am Carennacer Portal bei dem mit weitgespreitzter Beinstellung von links herbeieilenden Engel. Auch die in Basel ein- und zweireihig vorkommende Perlenschnur ist dort vielfach zu sehen: sie bildet die innere Umfassungslinie des Bogenfeldes, die Umrahmung der Mandorla und verschiedener Sessel. Ebenso ist sie im Souil-

[1] a. a. O. p. 152, Anm. 1 der vorhergehenden Seite.

lacer Relief mehrfach verwandt, z. B. als Schmuck des Gewandschlusses am Halse des Simon Magus, welcher exact die Form hat wie beim Basler Matthaeus. Schliesslich treffen wir sie noch am Tympanonfragment im Chorumgange von St. Sernin. Man vergleiche nur den damit geschmückten runden Mantelzipfel, welcher sich um die rechte Schulter des thronenden Christus legt, mit dem auf der Schulter des Basler Matthaeus. Die Uebereinstimmung ist frappant! Auch der Basler Christus hat dieses Mantelstück ähnlich umgelegt, er hat überhaupt manches von dem Typus des bartlosen Toulouser. Die ganze Art des Sitzens, der kurze, linke Arm, von dem eigentlich nur die das Buch haltende Hand sichtbar ist, erinnern sehr an diesen, und selbst solche kleinen Künsteleien, wie das Verzieren der Kreuzarme des Nimbus mit Ornamenten, sind beiden gemeinsam. In der Drapierung des über die Kniee fallenden Mantels zeigt er eher Anklänge an den Heiland der Carennacer Majestas domini.

Eine noch reichere Ornamentik als an den Gewändern weist das Basler Portal an seinen einzelnen Architekturteilen auf. Was sich an Motiven derselben den longobardischen Flechtereien nähert, wie etwa die „ineinandergeschobene Kreuz- und Kreisschlinge“ am Sockel des Johannes oder das Riemenflechtband an der äusseren Thürleibungsecke, war entweder zu jener Zeit schon Allgemeingut der gesamten romanischen Plastik — die Kreuz- und Kreisschlinge kommt überall im Süden Frankreichs und sogar am Schottenkloster zu Regensburg vor — oder ist mit vegetabilischen Flächendecorationen und Perlschnüren bedeckt, sodass reine oberitalische Elemente im Ornamentenschatz des Portals nicht nachgewiesen werden können. Dagegen lässt sich in den romanischen Kreuzgängen unsers toulousanischen Bezirkes eine der Basler höchst verwandte Formensprache vernehmen. So tragen die schmiegenförmigen Deckplatten des Kreuzganges von St. Bertrand de Comminges ein dem Flechtwerk der innersten Umfassung unsers Portals sehr ähnliches Zierglied, dessgleichen finden wir dort die übereinander gestellten Laubblätter wie am obersten horizontalen Ornamentstreifen des Basler Werkes. Die Deckplatten der Kapitelle im Moissacer Klosterhofe, an sich vergleichbar den entsprechenden Gliedern über unsern Tabernakelsäulchen, weisen eine Blattverzierung auf, welche an diejenige erinnert, mit welcher

das auf beiden Seiten der Galluspforte oberhalb der Portalsäulen durchgehende Gesims geziert ist. Auch die Ranke, welche die Oeffnung der Basler Münsterthüre umgiebt und ja allerdings ein weitverbreitetes Decorationsobject der romanischen Kunst ist, findet sich in Carennac, Le Mas d'Agenais, Moirax, Monsempron (die letzteren drei Orte im Departement Lot-et-Garonne) und mehreren anderen Orten jener Gegend vor, ein Beweis, dass sie zum ständigen Formenschatz der dortigen Portale gehörte.

Dem Factum gegenüber, dass wir so viel Gleichartiges an dem Basler Portal und dem an romanischen Kunstwerken noch heute so reichen Südwesten Frankreichs feststellen konnten, erscheint es sehr verlockend, an stilistische Uebertragungen zu glauben. Ein von einander unabhängiges Auftreten so viel verwandter Erscheinungen kann kaum angenommen werden, eine Beeinflussung andererseits hat garnichts Unglaubwürdiges an sich. Dieselbe hätte auf verschiedenen Wegen stattfinden können. Möglicherweise garnicht einmal durch bildhauerisches Studium in einer französischen Bauhütte, wenngleich dies das Wahrscheinlichste ist. Wand- und Buchmalerei, Erz-, Holz- und Elfenbeinbildnerei können ebenso gut ihren Teil daran haben. Ein Elfenbeinschnitzfragment, die Anbetung der drei Magier darstellend, — Labarthe sieht in ihm ein „spécimen de la sculpture allemande du nord, XIe siècle", — gehört ganz in die Sphäre der toulousanischen Kunstübung, zeigt ins peinlich-kleinliche übersetzte Steinplastik, etwa von Souillac.[1]

Und übersehen darf nicht werden, dass die statuarische Plastik von Toulouse sowohl wie die von Basel neben ihrer zeitgenössischen Verwandtschaft noch einen gemeinsamen Ahnherrn im Orient, die byzantinische Kunst, hat. Von dieser lebte freilich auch Toulouse, aus ihr schöpfen ganze Centren mittelalterlicher Bildnerei allerorten nicht nur in romanischer, nein auch noch in gothischer Zeit eine Fülle formaler Anregungen, wie fast jede Kunstepoche Elemente einer früheren übernimmt und in mehr oder minder veränderter Gestalt weiter verarbeitet.

[1] Abgeb. bei J. Labarthe, Histoire des arts industriels au moyen-âge, Album I, planche XV. Das Fragment stammt aus der Sammlung des Fürsten Peter Soltykoff (Nr. 17 des Cataloges von 1861) und soll sich jetzt in London bei M. Webb befinden.

Hierzu sei, um die Eigenart des Basler Werkes zu erklären, seinem Meister auch noch ein gut Teil künstlerischer Individualität zugestanden und die Fülle von Eindrücken in Betracht gezogen, welche der jedenfalls Vielgereiste von jetzt vielleicht längst untergegangenen Kunstschöpfungen in sich aufnahm.

Wir haben bei der Beschreibung des Lünettenbildes der Gallus-pforte, welches die Stiftung des Bauwerkes darstellt, die Ueberzeugung ausgesprochen, dass in dem Stifter ein Geistlicher zu erblicken sei, und die kirchliche Kleidung der kleinen Figur analysiert. Das Nächstliegende ist es nun natürlich, in dieser einen Basler Bischof zu vermuten, wie denn diese Kirchenfürsten überall und vielfach auch in Basel Stiftungen an die ihnen unterstellten Kirchen z. B. in Gestalt von Kapellen oder Altären machten.[1] Welch' anderer Geistlicher sollte sich auch zu einer so prunkhaften und kostspieligen Widmung an das bischöfliche Gotteshaus verstiegen haben? Suchen wir zu bestimmen, welcher der Bischöfe des XII. Jahrhunderts der Spender gewesen sein kann.

In der Baugeschichte des Basler Münsters ist der Nachweis geliefert worden, dass das Portal ziemlich willkürlich in eine zu diesem Zwecke ausgebrochene Mauerlücke eingefügt worden ist.[2] Seine selbständige Entstehung bestätigt auch der von den andern romanischen Teilen des Münsters abweichende Stil. Die Annahme, dass die Pforte gleichzeitig mit einem Kirchenneubau, der dem Brande vom Jahre 1185 [3] folgte, errichtet sei, [4] gerät dadurch ins Schwanken. Auch fand im Jahre 1258 ein zweiter Münsterbrand statt, der geschichtlichen Notiz nach wohl ebenso gross wie der erste.[5] Da das Portal dieser Feuersbrunst stand hielt, — denn

---

[1] Vergl. Baugeschichte des Basler Münsters, p. 98 ff., woselbst die älteren Quellen hierüber angegeben sind.

[2] Von K. Stehlin, Baug. d. Bas. Mst. p. 32.

[3] Anno domini incarnationis 1185 VIII Kal. Novembr. Basiliensis ecclesia incendio conflagravit. Annales Alamannici (bei Pertz Mon. Script. I. 56). Zuerst mitgeteilt bei Fechter im Basler Taschenbuch von 1851, p. 271. Vergl. Beiträge zur Geschichte des Basl. Münst. III, das Münster vor und nach dem Erdbeben, von E. La Roche, K. Stehlin, Baug. d. Bas. M. p. 6. Vautrey, Histoire des évêques de Bâle I, 180.

[4] Rahn, a. a. O. I, 264.

[5] Combustum est monasterium Basiliense et magna pars civitatis in vigilia Sancti Martini (bei Pertz XVII, 189 f.).

später als 1258 wird man seine Erbauung doch wohl nicht ansetzen wollen — so liegt gar kein Grund vor, wesshalb es nicht auch schon die von 1185 überdauert haben sollte. Die Ansicht, „dass es nicht statthaft erscheint, von einem der Brände den Neubau der Kirche zu datieren", ist in der „Baugeschichte" vertreten[1] und kann auch auf den Portalbau ausgedehnt werden. Dazu kommt, dass dieser schon vollendet sein musste, als man in Neuenburg die dortige romanische Seitenthür der Notre-Dame-Kirche baute, da jene Anlage sichtlich unter dem Einfluss der Galluspforte entstanden ist. Dies geschah aber um 1185—92.

Was wir über den Bischof Ludwig von Froburg (1164—76) wissen, berechtigt nicht, ihm die Erbauung des prächtigen Basler Portals zuzumuten. Musste doch der Basler Klerus beim Kaiser Friedrich I Beschwerde führen über die Art, wie sein Oberhaupt die Kirchengüter vergeudete und für seine Privatzwecke gebrauchte (1174), musste Ludwig doch dem Kaiser und dem Erzbischofe von Besançon demütig Besserung geloben.[2] 1176 wird er vom Amte suspendiert und eine Commission eingesetzt, welche die gegen ihn vorliegenden Anklagepunkte untersuchen sollte,[3] im Jahre 1179 schliesslich von dem im Lateran unter dem Papste Alexander III tagenden Concil seiner Würde für verlustig erklärt.[4] Hugo d'Asuel (= von Hasenburg),[5] der Praepositus des Stiftes von St. Ursanne, welcher als Amtsverweser für ihn eingesetzt

[1] Baug. d. B. M. p. 6.
[2] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 353.
[3] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 359.
[4] Trouillat, Monumenta. t. 1, p. 376, 377.
[5] Die Stammburg der Hasenburger lag dicht bei St. Ursanne. «Domus horum Baronum sita est in monte Jura, cuius ad huc rudera cerni possunt.» Basilea sacra, p. 169. — «Hasenburg, Dorf oberhalb Lützel (Lucelle) in dem Oberamt Pruntrut in dem Gebiete des Bischtums Basel, welches sonst Asuel genennet wird, und dazwischen dem Gebirg auf einem runden Hügel auch das Schloss gleichen Namens gestanden, welches ein Lehen des Bischtums Basel gewesen und A. 1374 von der Stadt Basel verbrennet worden.» Allgemeines Helvetisches Eydgenössisches oder Schweizerisches Lexikon etc. etc. von Hans Jacob Leu, Zürich MDCCLIV. Bd. 9. — Das Dorf Asuel am Mont Terrible nordöstlich von St. Ursanne existiert noch heute. — Die Hasenburger waren Bischöfe von Basel, Strassburg und Lausanne, Aebte von Einsiedeln und manches Andere. Vergl. Abbé Vautrey, Le Jura Bernois, p. 8 ff.

wurde, hatte den Basler Bischofsstuhl nur kurze Zeit inne. Er starb im Jahre 1177 und wurde in der Sankt Galluskapelle [1] beigesetzt, als erster der vornehmen Toten, welche im Laufe der Zeit in diesem Teile des Münsters ihre letzte Ruhestätte fanden.

Hierdurch wird nun die Vermutung nahe gelegt, Hugo sei vielleicht der Stifter dieser Kapelle und des Portals gewesen. Weiter unten werden wir sehen, dass es derselbe Hugo war, welcher das dem Basler sehr nahestehende Portal der Stiftskirche

[1] Ueber den Ursprung des Namens der Galluspforte liess sich Endgültiges nicht nachweisen. Nach Jakob Burckhardt, «Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel», hat die Kapelle dem Portal den Namen gegeben. Erwähnung findet die Kapelle zum ersten Male bei Wurstisen (Münsterbeschreibung p. 432, Epitome 77, vergl. Baug. d. B. M. p. 97, Anm. 1), während von einer «Galluspforte» schon in früheren mittelalterlichen Quellen die Rede ist. Das Wahrscheinlichste ist, dass die Stiftung der Kapelle und die Erbauung der Pforte in die gleiche Zeit fallen. Das erst späte schriftliche Vorkommen des Namens «Galluskapelle» beweist unsers Erachtens nicht den jüngeren Ursprung des Namens, spricht im Gegenteil für die Zähigkeit einer mündlichen Tradition. Auch können ältere Urkunden ja verloren gegangen sein. Wie dem auch sei, über die Lage der Kapelle im Kircheninnern herrscht ebenso wenig ein Zweifel, wie darüber, dass Hugo von Hasenburg in derselben bestattet war. Im liber vitae ecclesiae Basiliensis heisst es: «Hugo vero de Hasenburg ante cameram campanarii, cuius sepulchrum summum gradum attingit, ubi in posteriorem chriptam descenditur, est tumulatus». Man betrachte den Grundriss, welcher sich in den Tafeln zu Jakob Burckhardts Münsterbeschreibung findet. Die «camera campanarii» wäre im Erdgeschoss des nicht mehr vorhandenen nördlichen Turmes des romanischen Baues anzunehmen. Der Raum davor aber galt noch 1619 für die Galluskapelle. Johannes Gross, Pastor von St. Leonhard, teilt in seiner in diesem Jahre erschienenen «Basilea sepulta» die verloren gegangene Grabschrift des Bischof Hugo folgendermassen mit:

Anno Domini MCLXXVII
Obiit
Rever. Hugo de Hasenburg
Episcopus Basiliensis,

und fügt als Ortsbezeichnung hinzu «In S. Galli sacrario». Die Jahreszahl 1177 als Todesjahr Hugos muss festgehalten werden, trotzdem einige Historiker das Jahr 1182 annehmen. Es erscheint mir sehr einleuchtend, dass die ganze Meinungsverschiedenheit auf einer in die Literatur übergegangenen falschen Lesung oder Abschrift der ältesten Datumüberlieferung, eben jener Jahreszahl auf dem verlorenen Grabsteine, zurückzuführen ist. Dieselbe war vielleicht verwittert, abgetreten oder undeutlich gemeisselt; nur ein kleines Kreuzen der beiden Striche der V ist erforderlich, und man erhält statt 1177 die Zahl 1182, statt:

MCLXXVII MCLXXXII.

von St. Ursanne, dem Orte seiner Wirksamkeit, ehe er Basler Bischof wurde, erbaute und auch dem heiligen Gallus weihte. Die zahlreichen, eng verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Bauwerken lassen den Gedanken an einen gemeinsamen Bauherrn sehr berechtigt erscheinen. Auch die Vorliebe für den heiligen Gallus ist für einen Angehörigen des St. Ursanner Kapitel sehr erklärlich. Gallus war wie Ursicinus Irländer und Schüler des heiligen Columban; die Legende von dem Bären, welcher den Heiligen begleitet und ihm Speise zuträgt, ist beiden gemeinsam.[1] Dass Hugo, welcher noch bei Lebzeiten des depossedierten Bischof Ludwig in dessen Amte thätig war, sich bemühte, die Zuneigung seines Volkes und der Geistlichkeit durch prächtige Stiftungen und Verschönerungen der Münsterkirche für sich zu gewinnen, lässt sich begreifen. Ebenso leuchtet ein, dass der aus einem Gebiete welscher Zunge stammende Kirchenfürst einen in Frankreich geschulten Künstler nach Basel berief. Vielleicht ist es auch mehr als ein Zufall, dass zu Ende des XII. Jahrhunderts, als ein Verwandter Hugos, Heinrich von Hasenburg, Bischof von Strassburg war, die in dem Bistum desselben gelegene St. Peter- und Paulskirche zu Sigolsheim (Ober-Elsass) ein Portal erhielt, welches in seiner ganzen Anlage sowie seinen Einzelformen, Kapitellen, Ornamenten u. s. w. die augenfälligste Verwandtschaft mit der etwa zwanzig Jahre jüngeren Galluspforte zeigt.[2]

Nun könnte zwar noch der Einwand erhoben werden, der Stifter im Basler Lünettenbilde sei barhäuptig abgebildet, ein ohne Inful dargestellter Bischof in der Kunst des XII. Jahrhunderts aber eine zum mindesten seltene Erscheinung.[3]

[1] Vergl. Vautrey, Histoire des évêques de Bâle I, p. 37 r. 39, Fidèle Chèvre, Histoire de Saint Ursanne, die einschlägigen Artikel bei Cahier, Les Saints etc. Bei Ursicinus ist der Bär = ursus gleichzeitig «redendes» Attribut. Daher auch Wappentier von St. Ursanne und am unteren Thor der Stadt, sowie als Brunnenfigur daselbst abgebildet.

[2] Eine gute Abbildung des Sigolsheimer Portals findet sich in der Publikution «Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler» Blatt 16. Im Texte dazu auch die Datierung. Eine schlechtere Abbildung des Tympanon enthält: F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, I, fig. 102.

[3] Der Kopf der kleinen Figur scheint abgebrochen und dann wieder befestigt worden zu sein, — jedenfalls aber ist es der alte.

Nun, darauf lässt sich entgegnen, dass gerade das Fehlen der Inful für Hugo von Hasenburg spricht, denn dieser war an Stelle seines sequestrierten Vorgängers zwar „electus", konnte aber seine feierliche Installation als Bischof noch nicht empfangen haben, solange das Verfahren gegen Ludwig schwebte, mithin zum Tragen der Inful noch garnicht berechtigt sein.[1] Es wird sich daher bei der Frage über die Entstehungsgeschichte der Galluspforte wenig gegen die zeitlich so ausserordentlich gut passende Datierung von 1176—77 und gegen die Person des in der Geschichte des St. Ursanner Kapitels klar und bestimmt hervortretenden, in seiner Eigenschaft als Basler Bischof aber noch ziemlich unerforschten Hugo von Hasenburg sagen lassen.

[1] Auf Baseler Bischofssiegeln des XII. Jahrhunderts kommen übrigens auch Bischöfe ohne Inful vor. Vergl. die Siegeltafeln zum Basler Urkundenbuch Taf. I, fig. 1 u. 2, doch ist dies freilich für die Darstellungsweise in der Plastik nicht massgebend.

III.

Das Südportal der Stiftskirche von Saint Ursanne (Canton Bern).

Im lieblichen Thale des oberen Doubs liegt das kleine Städtchen St. Ursanne an jener malerischen Stelle, wo sich einst die Einsiedelei des heiligen Ursicinus befunden haben soll, aus welcher sich später die Abtei gleichen Namens entwickelte. Diese wiederum wurde zu Beginn des XII. Jahrhunderts in ein Chorherren-Stift umgewandelt,[1] dessen im Laufe desselben Saeculums erbaute Kirche, abgesehen von einer dem südlichen Seitenschiffe zugefügten Kapellenreihe mit gothischen Fenstern, ihre ursprüngliche Form bis auf unsere Zeit bewahrt hat. Das mit Ausnahme des reichen Chorbaues im übrigen schmucklose Aeussere dieser Kirche zeigt auf der Südseite des Altarhauses — im Norden schliesst sich der jüngere Kreuzgang an — einen reichen romanischen Portalbau. (Taf. VI.)

Schon im vorigen Abschnitte ist darauf hingewiesen worden, dass dieses Portal in mancher Hinsicht auffällige Anklänge an die Basler Galluspforte zeigt. Die nicht zu leugnende Verwandtschaft beider Werke ist gewöhnlich so erklärt worden, dass Basel der gebende, St. Ursanne der empfangende Teil sei.[2] Die Annahme, dass der bildnerische Schmuck der Kathedralkirche den kleineren

---

[1] Fidèle Chêvre, Histoire de Saint Ursanne.
[2] J. Rud. Rahn, Geschichte d. bild. K. in d. Schweiz I, 266.

Gotteshäusern des Bistums zum Vorbilde dienen musste, liegt ja auch sehr nahe, dennoch liegt der Fall auch häufig anders. Die Erfahrung lehrt, dass nicht immer das prächtigere, grössere Kunstwerk das Modell des schlichten, kleineren bildete, dass vielmehr das reichere und vollendetere häufig das jüngere ist. Dass der St. Ursanner Portalbau einfacher als die Basler Pforte ist, liegt in der Natur der Sache und wird schon durch den Umstand, dass er einem viel schmuckloseren Gotteshause eingefügt wurde, bedingt.

Die vier Portalstatuen an den Eingangsseiten fehlen, ebenso die grosse Umrahmung mit den zehn Tabernakeln. Der Thürsturz ist weggefallen und von der ganzen, reichen Ornamentik der Galluspforte ist nichts zu entdecken. Letztere wurde allerdings durch eine dem Anschein nach sehr lebendige und bunte, noch jetzt zum Teil erhaltene Bemalung ersetzt.[1]

Trotzdem nun alle die angeführten charakteristischen Teile der Münsterthüre an der St. Ursanner fehlen, ist doch die Aehnlichkeit beider eine ganz merkwürdige. Dies bewirken die Säulenstellung, das Relief im Bogenfelde über der Thüre und mit am meisten wohl die vielgliedrige, aus Rundstäben und Hohlkehlen zusammengesetzte, halbrunde Tympanoneinfassung. Schliesslich trägt das Herausspringen des Portals aus der Mauerflucht und seine horizontale Abdeckung sehr dazu bei, ihm den triumphbogenartigen Charakter des Basler Werkes zu verleihen. Ausser diesen generellen Analogien finden sich noch viele kleinere, aber desto markantere Uebereinstimmungen. Kurz gesagt, die Verwandtschaft der Portale ist eine mehr als allgemeine, durch Zeit und Stil bedingte; es kann gar kein Zweifel darüber obwalten, dass ganz direkte Uebertragungen stattgefunden haben.

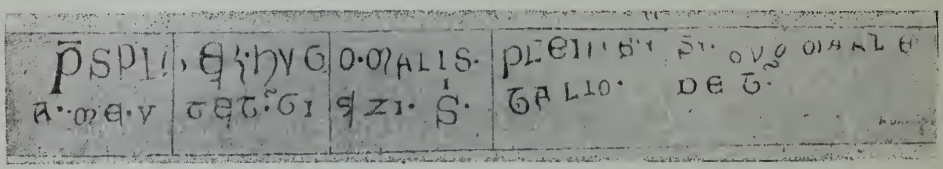
Doch davon später. Lassen wir, im Gegensatz zu unserer Untersuchung über das Münsterportal, hier einmal die historische der stilkritischen Betrachtung vorangehen.

Rechts neben dem kreisrunden Fenster, welches die Kirchen-

---

[1] Im Jahre 1896 wurde durch Albert Naef im Auftrage der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» eine genaue Gesammt- und Detailaufnahme des St. Ursanner Portals mit wiederhergestellter vollständiger Polychromierung angefertigt, welche sich jetzt im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich befindet.

mauer über dem Portal unterbricht, hat sich eine Inschrift erhalten, welche, trotz ihrer ziemlich weit vorgeschrittenen Verwitterung, für unsere Forschung von grossem Werte ist. Fidèle Chêvre, der langjährige curé-doyen von St. Ursanne, hat dieselbe zu lesen versucht, ist jedoch in der Deutung der Lettern sicher zu weit gegangen.[1] Der vollständige Wortlaut der Inschrift wird sich wohl überhaupt nie mehr feststellen lassen, dies zeigte sich bei ihrer, gelegentlich der Anfertigung einer Durchzeichnung vorgenommenen, genauen und nahen Inaugenscheinnahme. Immerhin lassen sich einige Worte deutlich lesen, ein glücklicher Zufall hat gerade die wichtigsten Schriftzeichen erhalten, ohne dass dabei



Inschrift über dem Kirchenportal von St. Ursanne.

an eine künstliche Nachhilfe und Auffrischung der Buchstaben gedacht werden könnte. Wir geben in Folgendem die Transscription:

P(RE)SPITER . HUGO . MALIS . PLEN(U)S . E SVO VO MAALE A . ME (anime?) . UTET˜ (utetur) . SI . SIZI (Ursicini?) . S^{I} . GALLO . DET˜ (detur).

Wie man nun den Wortlaut auch entziffern möge, es unterliegt keinem Zweifel, dass wir es mit der Dedicationsinschrift des Kirchenportals zu thun haben, welches von einem Presbyter Hugo aus eigenen Mitteln (e suo) dem heiligen Gallus gestiftet wurde. Also auch eine Galluspforte! —

---

[1] F. Chêvre, a. a. O. p. 300. Er liest folgendermassen: «Praepositus episcopusque Hugo Esuelis, Phelippus custos omnesque cannoniales admodum reverendi collegiatae sancti Ursizini sancto Gallo dedicaverunt». Esuelis als lateinische Form für d'Asuel findet sich zwar später, doch ist ein Nennen des Familiennamens in dieser Zeit bei Dedicationsinschriften kaum zu verzeichnen und tritt erst später nach stärkerer Ausbildung des dynastischen Zuges auf. Den übrigen Wortlaut wird wohl niemand aus der Inschrift herauslesen wollen.

Die Charaktere der Schrift berechtigen uns, die Inschrift in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen, und da ist es denn wohl berechtigt, in jenem Priester den um jene Zeit urkundlich vielfach beglaubigten Chorherrn nnd Praepositus des St. Ursanner Stiftes, Hugo von Hasenburg, den nachmaligen Bischof von Basel zu erblicken, welcher in der Geschichte jenes geistlichen Collegiums eine grosse Rolle spielte.[1] Insofern muss man auch der sonst ziemlich willkürlichen Lesung Chêvres Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Dass die Weihinschrift nun möglicherweise jünger sei als der Portalbau, könnte ja der Fall sein, ist aber, als das Unwahrscheinlichere, nicht wohl anzunehmen.

Es ist nun die Frage, ob Hugo das Portal noch während seiner Amtsthätigkeit am St. Ursanner Stifte, oder schon in seiner Eigenschaft als Basler Bischof erbauen liess. Ich halte das Letztere aus mancherlei Gründen für wahrscheinlicher. Schon das Fehlen einer Inschrift in Basel spricht dafür. Hier entstand die Gallus-pforte unter seiner Regierung vor den Augen seiner geistigen

---

[1] 1144 unterzeichnet Hugo von Hasenburg als Kanonikus die Gründungs-Urkunde des Klosters Feldbach durch Friedrich II, Grafen von Ferette, seine Gattin Stephanie und seinen Sohn Ludwig. Weitere Zeugen sind Christian, Abt von Lucelle, Egilulf, Abt von Murbach und Billungus, Probst von St. Ursanne. Trouillat I, 293. — 1146 fungiert er als Zeuge in der zu Kembs vollzogenen Akte, in welcher der Basler Bischof Ortlieb von Froburg der Abtei Lucelle die Herrschaft über Courtemantruy bestätigt. Chêvre, a. a. O. p. 121. — Neben verschiedenen anderen Urkunden — auch den Protest vom Jahre 1174, welchen der Klerus des Bistums Basel gegen die Art, wie sein Bischof Ludwig die Kirchengüter vergeudete, an Kaiser Friedrich I richtete, unterzeichnete er — finden wir ihn als Praepositus von St. Ursanne auf einer Akte, in welcher Berthold und Heinrich, Söhne Burchhards von Hasenburg, zu Gunsten des Klosters Bellelay auf ihre Ansprüche an die Kirche von Boëncourt verzichten, datiert St. Ursanne den 11. October 1175. Basler Urkundenbuch Bd. I, p. 33 Nr. 45. — Trouillat I, 356 Nr. 234 nach B. — Hidber 2, 325 Nr. 2340. — Chêvre, a. a. O. p. 123. Schliesslich ist die Bestätigungsbulle Alexander III, über die Besitztümer des Stiftes von St. Ursanne, noch an ihn gerichtet, also wohl auch von ihm erbeten gewesen. Dieselbe ist zwar erst vom 24. März 1178 datiert, doch liegt dies wohl an der Langsamkeit, mit welcher in der Zeit kirchlicher Unruhen und sehr erschwerten Verkehrs derlei Geschäfte in Rom ihre Erledigung fanden. Trouillat I, p. 365 acta 240. Andererseits bestätigt uns diese späte Datierung, dass der von dem Kapitel gewählte Bischof Hugo eine päpstliche Bestätigung bei Lebzeiten nicht erlangt hat, was wiederum das Fehlen der Inful auf dem Galluspforten-Relief erklärt.

Unterthanen, hier liess er sich selbst im Lünettenbilde als Stifter darstellen. Jedermann kannte den Erbauer, und es war anzunehmen, dass die Geschichtsschreibung des Bistums dafür Sorge tragen würde, dass dies auch in Zukunft so sei. Von St. Ursanne dagegen war er entfernt; wenn er seiner dortigen Gemeinde eine Erinnerungsgabe, ein Zeichen seiner Anhänglichkeit hinterlassen wollte, so musste das Andenken an seinen Namen durch eine dauernde Inschrift, gleichsam eine steinerne Urkunde, garantiert werden, und dies um so mehr, als in dem dortigen Bogenfelde von einer bildlichen Verewigung des Donators abgesehen wurde. Hätte er als Praepositus des Ursicinus-Stiftes die Schenkung gemacht, so wäre dieser sein amtlicher Titel wohl auf der Inschrift angegeben, für den noch nicht nominierten und inthronisierten Basler Bischof passte hingegen die Bezeichnung Presbyter, welche sich Jahrhunderte lang mit dem Worte episcopus deckte, wohl am besten. Schliesslich würde die so berechtigte Annahme Hugos als Stifter der Galluspforte schwankend, wenn das St. Ursanner Portal jüngeren Datums sein sollte, während eine so ausgiebige Verwertung von Motiven desselben — im Falle seines früheren Entstehens — bei einem Künstler von der Bedeutung des Basler Meisters befremden müsste. Die Verwandtschaft beider Bauten ist daher am sichersten so zu erklären, dass beide etwa gleichzeitig von französischen Sculptoren, deren Thätigkeit auch für St. Ursanne angenommen werden muss, gemeisselt wurden. Der vorzügliche Meister wurde dabei an der Basler Bischofskirche beschäftigt, während untergeordnete Kräfte an der Stiftskirche arbeiteten und sich dabei ziemlich genau an das Vorbild des grösseren Baues hielten, dieses mag nun mehr oder weniger vollendet, oder erst in Baurissen und Zeichnungen vorhanden gewesen sein. Der Künstler der Galluspforte selbst war jedenfalls nicht in St. Ursanne thätig; trotz aller Verwandtschaft ist es unverkennbar eine andere Hand, welche hier arbeitete.

Betrachten wir jetzt das Portal auf seine Stellung zu Basel hin. Auf einem Unterbau von drei Stufen, welche den Höhenunterschied des Bodens vor und in der Kirche vermitteln, erhebt sich das Thor, zu beiden Seiten von drei glatten Säulen eingefasst, welche im Verhältnisse zu denen der Münsterpforte eher gedrungen genannt werden müssen. Die attischen Basen tragen

Eckblätter vegetabilischen Charakters, die Kapitelle sind mit figürlichen Darstellungen bedeckt. Unter diesen Säulenknäufen finden sich nun schon drei, welche uns von Basel aus bekannt sind. Da ist erstens derjenige mit den zusammengewachsenen Tierkörpern, welche ihre vorderen Pranken auf ein menschliches Haupt stützen, sodann der mit den vier auf dem Schaftringe sitzenden Adlern. Beide sind ja keine seltenen Erscheinungen in der romanischen Kunst, aber die Art, wie sie hier verwendet sind, fällt doch auf. An der Galluspforte kommt jedes Kapitell zweimal vor, das Adlerkapitell an den beiden mittleren, das mit den Löwen an den beiden innersten, sich gegenüberstehenden Säulen; hier ist jedes einmal ausgeführt, Adler- und Löwenkapitell schmücken als Gegenstücke die beiden Säulen zunächst der Thüröffnung. Dazu kommt, dass die Stilisierung der Tierkörper der Basler augenscheinlich nachgebildet ist. Man vergleiche die schönen Linien der geschmeidigen Löwenkörper, die hohen, runden Brüste der Vogelfiguren. Ein drittes Kapitell, das mit der fischschwänzigen, ihr Junges säugenden Sirene und ähnlichen männlichen Meerwesen, erinnert stark an ein verwandtes im Chorumgange des Basler Münsters. Die hauptsächlich in Frankreich heimische Darstellung der Sirene ist schon so vielfach Gegenstand archäologischer und ikonographischer Forschung gewesen, dass wir darauf verzichten wollen, die von ihr handelnde Literatur noch zu vermehren.[1]

Das folgende Kapitell, das erste rechts, zeigt eine launige Darstellung aus der Tiersatire. Die Abbildung ist in zwei nebeneinander stehende Scenen eingeteilt. Die erste schildert, wie ein

---

[1] Wie in St. Ursanne ihr Junges säugend, kommt sie z. B. vor in St. Etienne d'Auxerre, Lyon und Strassburg. Mit einem Fisch oder Vogel in der Hand, bald auch ihre beiden Fischschwänze, einen Spiegel oder sonst irgend etwas haltend, finden wir sie in St. Aubin d'Angers (Kreuzgang), Krypta von St. Parize-le-Châtet, St. Gaudens (comte de Comminges), St. Pierre de Poitiers, St. Germain des Prés in Paris, Kirche von Cunault u. s. w. In Deutschland und Italien ist sie gleichfalls häufig, in der Schweiz fehlt sie wohl auch an keinem romanischen Bau. — Ueber die Deutung und als einschlägige Literatur vergleiche man: Migne Patrologia Vol. CLXII S. 850, Woltmann, Elsass 21, Goldschmidt, Albanipsalter p. 83, Carl Meyer, Basel, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repet. f. Kunstwissenschaft XII. Band Heft 3, Cahier, Nouveaux Mélanges archéol. I, pl. X, Piper, Mythologie der christlichen Kunst und zahllose andere Autoren.

Wolf in Mönchstracht von einem Kleriker in der Kunst des Schreibens unterrichtet wird. Auf dem zweiten Bilde ist dieses Studium durch das Erscheinen eines Lammes unterbrochen; der Wolf hat sich auf dasselbe gestürzt und ist im Begriffe es zu zerreissen, während sein Lehrer ihn mit erhobenem Stock hieran zu verhindern sucht. Die Fabel ist ausserordentlich alt und war zu jener Zeit in Wort und Bild weit verbreitet, in ihrer volkstümlich-mittelalterlichen Form nach neuerer Forschung aber gerade hier, in den Grenzgebieten Frankreichs und Deutschlands zu Hause.[1] Wir treffen dieselbe Darstellung auf den gebrannten romanischen Backsteinplatten von St. Urban in der Schweiz[2] und wörtlich wiederholt an einem Bildfries der Nicolauskapelle im Münster zu Freiburg im Breisgau.[3] Da sie sich hier innerhalb eines Cyclus von Basel entnommener Darstellungen befindet, liegt der Gedanke nahe, dass sie auch dort einmal existiert hat. Dass diese Scenen des „Roman du renard" in Frankreichs mittelalterlicher Plastik über alle Massen populär waren, dafür haben wir neben den erhaltenen Denkmälern auch manche literarische Belege.[4] So klagt unter andern Gauthier de Coinsi, der Prior von

[1] Léopold Sudre, Les sources du Roman de Renard, Paris 93. — Max Gg. Zimmermann, Oberital. Plastik, p. 44, Anm.

[2] Abgebildet bei Hamman, briques suisses ornées de bas-reliefs in d. Memoire de la société ectr. à Genève.

[3] Vergl. die Abbildungen desselben Gegenstandes aus I. Freiburg. Nach Prof. Fritz Geiges in der Zeitschrift «Schau ins Land». II. Kathedrale von Parma, nach F. de Dartein, Architecture lombarde fig. 27 und III. San Paolo fuori delle mura zu Rom, nach d'Agincourt, Architektur, Taf. XXXIII.

[4] Die älteste französische Dichterin, Marie de France (III. Drittel des XII. Jahrhunderts), behandelt den «Wolf in der Schule» in gereimter Fabel. Cahier Mélanges I, 124. Wie ein Text zu unserer Sculptur klingt auch die Stelle in Reinhart Fuchs, herausgegeben von Jacob Grimm, Der Wolf in der Schule, Vers 1251—1260 p. 60. Doch ist aus dieser deutschen Fassung noch der französische Ursprung ersichtlich, denn der Lehrer des Wolfes ist dort der Magister Ilias zu Paris. Von diesem will Quiquerez, Notice sur quelques églises de l'ancien évêché de Bâle, wissen, dass er später Bischof von Angoulême wurde und dort um 1150 lebte. Es scheint sich also die Fabulierkunst historischer Personen bemächtigt zu haben. — Zu unserm Kapitell passt auch annähernd das Verslein des fahrenden Spielmanns Spervogel:

Ein Wolf sîne sûnde flôch,
In ein kloster er sich zôch,
Er wolde geistlichen leben.
Dô hiez man in der schafe pflegen:

Vic-sur-Aisne († 1236) in seinem Gedichte: „Miracles de la Vierge“:

En leurs moustiers ne font pas faire
Sitost l'image Nostre Dame
Com font Isangrin et sa fame
En leur chambre, où il reponnent.

Auch stilistisch gehören diese beiden letztbesprochenen Kapitelle in die Klasse jener, von denen Lübke sagt: „In Frankreich führte der Drang nach bildnerischer Thätigkeit zu der wunderlichen Unsitte, in Ermangelung anderer Stellen die Kapitelle der Säulen mit geschichtlichen Darstellungen zu überladen“.[1]

Auf den beiden letzten Kapitellen, dem ersten und zweiten links, wollte der Künstler die an der Galluspforte so hervorragend zur Darstellung gekommenen vier Evangelisten abbilden. Er that dies, indem er ihre Gestalten mit den ihnen nach dem Text der Apokalypse zugeteilten, symbolischen Figuren combinierte, wie dies in der Plastik, sowie auf den Erzeugnissen der kirchlichen Kleinkunst und Buchmalerei des früheren Mittelalters häufig geschah.[2] So sitzen denn, in lange faltige Gewänder gehüllt, in den Händen das Evangelium haltend, die menschlichen Gestalten der vier Heiligen auf den Kapitellen, tragen aber auf den Schultern den Adlerkopf des Johannes, das in Ermangelung eines Modells zum Schweinskopf gewordene Löwenhaupt des Markus und so fort. Von Blattwerk umgeben thront Sanct Lukas auf dem ersten Kapitelle für sich allein, während seine drei Genossen sich in den Raum des zweiten teilen müssen.

Das Relief in der Bogenfüllung über dem Eingange zeigt eine sehr figurenreiche Darstellung. In der Mitte sitzt der bartlose

---

Sît wart er unstaede.
Dô beiz er schâf und swîn:
Er jach daz es des pfaffen rüde taete.

Lachmann und Haupt. Des Minnesanges Frühling, p. 27 Vers 27—33. Auf dem oben erwähnten Relief in Parma lesen wir die Worte:

Est monachus lupus factus
Hic sub dogmate tractus.

[1] W. Lübke, Geschichte der Plastik p. 294.
[2] Vergl. bei Cahier, Nouv. Mélanges, 180 ff., den Artikel «Evangélistes à têtes d'animaux».

Heiland auf dem gleichen Stuhle wie im Basler Tympanon, rechts und links von ihm stehen, in derselben Anordnung wie dort, die Apostelfürsten. Der übrige Raum ist durch die Figur eines links zu Christi Füssen knieenden Heiligen und durch sieben Engelgestalten angefüllt, welche nicht ungeschickt in der Lünettenrundung verteilt sind. Das ganze Relief zeigt keineswegs die Klarheit und übersichtliche Ruhe des Basler, erinnert aber trotzdem stark an dasselbe. Die Figuren sind gröber und ungelenker, eine eigentliche Handlung, wie sie in Basel trotz der bescheidenen Mittel deutlich zum Ausdruck kommt, ist hier nicht zu entdecken. Das Ganze ist vielmehr eine Art „santa conversazione". Aber Sitzmotiv, Stuhl und Gewand des Christus, Stellung und Typus der Apostel, der Engel mit dem Lilienscepter, welcher in Basel mit abgebrochenem, vermutlich ehemals gleichem Requisit auf der andern Seite erscheint, und so Mancherlei zeigen die Verwandtschaft. Den knieenden Heiligen zur Linken Christi werden wir wohl mit Rücksicht auf die Weihinschrift als Gallus deuten müssen, da die Sitzfigur des Ursicinus als des Patrons der Kirche einen hervorragenderen Platz gegenüber der heiligen Jungfrau, der Beschirmerin aller Gotteshäuser, gefunden hat.

Diese beiden Gestalten finden wir zu den Seiten des Thürbogens in nach oben halbkreisförmig abgeschlossenen Nischen. Die Madonna sitzt, mit hoher Krone geziert, steif und aufrecht da. Mit der Linken hält sie das Christkind in ihrem Schosse, während die Rechte eine Kugel, das Symbol des Weltalls, trägt. Der kleine, gleichfalls gekrönte Jesus, wie seine Mutter gerade aufgerichtet, erteilt mit erhobener rechter Hand den Segen nach lateinischem Ritus, die Linke hält ein geschlossenes Buch. Das Sitzen des Kindes ist das der ganzen romanischen Kunst eigene; nicht auf, sondern zwischen den weitgeöffneten Knien der Mutter, weich in deren Schoss eingebettet, hat der Knabe seinen Platz gefunden. Trotzdem diese Madonnengruppe in Auffassung und Darstellung unfrei und befangen erscheint und wohl nicht viel mehr als eine handwerkliche Durchschnittsleistung jener Zeit repräsentiert, kann man ihr eine gewisse Grösse und Würde nicht absprechen. Die Himmelskönigin blickt von ihrem erhöhten Throne mit feierlichem Ernst auf die Kirchgänger herab, und auch das Christkind hat etwas von dieser göttlichen Ruhe. Es lässt sich

wohl denken, dass diese Maria den Zweck eines Andachtsbildes voll erfüllte und seiner Zeit auf das gläubige Gemüt der in Kunstsachen anspruchslosen Jurabewohner eine tiefe Wirkung ausüben konnte. Verwandte Madonnenbilder aus der gleichen Zeit haben sich in Frankreich vielfach erhalten. So hat die Mutter Gottes von St. Ursanne so manches Gemeinsame mit der berühmten Madonna der Porte Ste. Anne an der Kathedrale von Notre-Dame zu Paris,[1] so unendlich viel höher letztere an künstlerischem Werte auch steht. Auch im Garten des Musée de Cluny findet sich ein steinernes, leider nicht näher bezeichnetes Marienbild des XII. Jahrhunderts, welches dem Schweizer recht nahe steht. Wie hoch sich dieses aber über ähnliche, einheimische Kunstleistungen erhebt, lehrt ein Blick auf das nicht sehr viel ältere Madonnenkapitell von Grandson.[2]

Der Maria gegenüber, in entsprechender Nische, sitzt die jugendliche, bartlose Gestalt des heiligen Ursicinus auf dem gleichen Faldisterium, wie Christus im Tympanon. Ursprünglich trug er den ihm eigenen Zweig mit den drei Lilien in der rechten Hand.[3] Hand und Zweig sind jetzt abgebrochen, die erstere falsch ergänzt, aber an der Nischenarchivolte links vom Haupte haben sich deutliche Teile der drei Blumenkelche erhalten. Die barhäuptige Gestalt ist in eine mit reicher parura geschmückten Albe bekleidet, auch die Stola und das Schultertuch (amictus) fehlen nicht. Auf der rechten Seitenlehne seines Stuhles steht ein kleiner Engel, welcher vertraulich die Hand auf die Schulter des Heiligen legt, ein Motiv, das an das ähnliche im Basler Thürrelief erinnert. Zu Füssen der Ursicinus-Statue lagert ein kleines Hündchen.

Man hat in den beiden Nischen Anklänge an die zierlichen Gehäuse der Galluspforte wiederfinden wollen, und besonders die rechte Nische mit ihrer Säulenstellung ist wohl mit Recht als eine solche Reminiscenz gedeutet worden. Doch will es hier scheinen, als ob sich der Künstler während des Baues zu einer Aenderung gezwungen sah. Die Nische war wohl, wie ihr linker Bogenansatz

---

[1] Abgebildet bei W. Vöge, a. a. O. p. 140.
[2] Abgeb. bei Blavignac, a. a. O.
[3] J. E. Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen, p. 391. Jedoch begeht Wessely den Irrthum, den Schweizer Heiligen mit dem gleichnamigen Arzte und Märtyrer von Ravenna zu verwechseln!

zeigt, zuerst der anderen mit dem Marienbilde völlig symmetrisch projectiert. Dann trat aber der Missstand ein, dass sich bei gleich breiter Mauerfläche zu beiden Seiten des Portals keine oder nur eine ganz dünne Seitenwand für die Ursicinusnische ergeben hätte, und der Meister griff zu dem Auswege, diese auch seitlich zu öffnen und durch Säulchen zu stützen, eine Unregelmässigkeit, welche wir nicht einmal störend empfinden.

Eine ähnliche Anordnung von zwei Nischen in etwas grösserem Abstande vom Portal finden wir auch an der romanischen Kirche von Schönthal (Canton Basel-Land). Hier sitzt gleichfalls links — das ist vom Gebäude aus der Ehrenplatz — die Madonna, auf der anderen Seite dagegen der Schutzheilige der Kirche, zwei rohe Sculpturen, wohl von der Hand eines alten Steinmetzen Rudolfus.[1]

Wie schon erwähnt, kam dem plastischen Schmucke des St. Ursanner Portal eine reiche Polychromie zu Hilfe, welche die Wirkung des Gesamtbildes erheblich gesteigert haben muss. Freilich dürften die Figuren durch ihre, wie ein farbiger Reconstructionsversuch gezeigt hat, ziemlich grelle Uebertünchung nicht gerade an Schönheit gewonnen haben, aber der bunte Wechsel der Farben an den Säulen, Stäben und Kehlen der Thürgewände, den horizontalen Leisten, sowie den Wulsten und Kugeln der Lünettenumrahmung, verbunden mit der durch reichliche Profilierung erzielten Licht- und Schattenwirkung mag ein heiterfestliches, farbenfreudiges Bild gegeben haben.

Hier fällt auf, dass sich auch im farbigen Schmucke des Portals eine Beziehung zu den Basler Sculpturen nachweisen lässt.

Unter dem Sturze der Galluspforte finden sich rechts und links zwei kleine Flachreliefdarstellungen, welche den sich durch die obere Verschmälerung der Thüröffnung ergebenden Raum bedecken. Es sind zwei geschickt in die dreieckigen Felder hineingezeichnete Drachen — oder, wie wir sie nach dem lateinischen Psalmentext, welchem sie ihr Bürgerrecht in der romanischen Plastik verdanken, nennen wollen — Aspisfiguren.[2] Nun, die

---

[1] Dies schliessen wir aus der zum Teil durch den Verputz bedeckten Inschrift im oberen Thürbogen, links unten neben dem Tiere, von welcher noch die Worte zu lesen sind: HIC EST RODO .....

[2] Vergl. hierüber Goldschmidt, Albanipsalter.

grossen Wanddreiecke zwischen den Gehäusen und den Thürbogen hat der St. Ursanner Maler mit fast den gleichen, natürlich in sehr viel grösserem Massstabe gegebenen Ungeheuern ausgefüllt.

Das oberste Bild, die Fratze zwischen den beiden mittelsten der das Portaldach tragenden, schmucklosen Kragsteine, von welchem schlangenartige Bandverschlingungen ausgehen, ist wohl ein Abkömmling des antiken Medusenhauptes, wie es sich an einem Deckengemälde des Coemeteriums an der via Latina [1] oder als Sculptur an einer Säule in der Vorhalle des Goslarer Domes [2] findet und sich ehemals an der St. Severinskirche zu Köln [3] befand. Das Urbild seiner abenteuerlichen Maske mag dem Künstler von St. Ursitz fremd gewesen sein, der Sinn der Malerei war aber noch ein dem klassischen verwandter. Warnend und abschreckend sollte sie dem Unbussfertigen entgegenstarren. Freilich ist das Medusenhaupt in seiner mittelalterlichen Umgestaltung nicht so leicht erkennbar, aber „haben wir", sagt Anton Springer, „erst einmal das antike Kunstgebilde erkannt, so kann es nicht schwer fallen, eine Reihe scheinbar rätselhafter, wildphantastischer Gestalten auf denselben antiken Ursprung zurückzuführen".

---

[1] Pieper, a. a. O. I, 375.
[2] Carl Meyer, a. a. O. p. 11.
[3] Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, p. 11.

IV.

Die Portalstatuen der Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuenburg (Neuchâtel).

Der prunkhafte Basler Portalbau sollte auch sonst nicht ohne Nachahmung bleiben. Es lag nahe und ist erklärlich, dass man sich andernorts in Schweizer Landen bei der Ausführung ähnlicher Bauten nach Vorbildern umsah, und so musste der Blick auf Basel fallen, dessen neue Kirchenpforte man, wenn auch nur den kleineren Verhältnissen entsprechend, vereinfacht und frei verwertete.

Dies geschah in Neuenburg, wo sich gegen Ende des XII. Jahrhunderts neben dem schon bestehenden Schlosse der dortigen Grafen, prächtig auf steilem Berge am Ufer des Sees gelegen, die neugegründete Stiftskirche erhob. Der Zeitpunkt, um welchen dies geschah, ist durch die neuere Forschung ziemlich fest bestimmt. Schon Matile [1] hat scharfsinnig nachgewiesen, dass vor 1185 das Neuenburger Stift nicht bestanden haben könne. Das völlige Fehlen der Namen von Pröpsten oder Chorherren desselben auf allen in Neuenburg und seiner Umgebung vor dieser Zeit abgefassten Urkunden und Akten macht dies zweifellos. In all' diesen Schriftstücken fungieren als Zeugen Geistliche aus Lausanne, Payerne, Hauterive, Moutier-Grandval, Colombier, St. Imier und Besançon, und nur einmal, 1179, ein schlichter Kaplan

[1] G. A. Matile, Dissertation sur l'église collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel. Neuchâtel 1847, p. 30.

des Grafen Ulricus de Novo Castro. Dieser Graf Ulrich und seine Gattin Bertha von Granges galten schon dem Gewährsmanne Matiles, einem anonymen Chronisten vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, wie man annimmt, dem Chorherrn J. du Bosco, † 1503, als Gründer des Stiftes. Der „Canonicus anonymus“ ist es auch, durch dessen Handschrift uns die Widmung, welche sich um den äusseren Rand des Thorbogens zog, erhalten ist. Nach Samuel Voegelins Lesart lautet dieselbe:

Respice, virgo pia, me Bertham, sancta Maria
Et simul Ulricum, qui sit fugiens inimicum!
Det domus haec risum facientibus et paradisum.[1]

Im Jahre 1209 galten, wie urkundlich beglaubigt, diese gräflichen Eheleute für die Stifter,[2] während in neuerer Zeit G. von Wyss aus dem Wortlaute der Inschrift ableiten wollte, Bertha von Granges habe als Wittwe für sich und ihren Sohn Ulrich, den späteren Praepositus der Collegiatkirche, jene Stiftung gemacht.[3] Wie dem auch sei, die Entstehungszeit der Kirche und ihres Portals lässt sich, im Einverständnis mit allen neueren Autoren, bestimmt in die Zeit von 1185—92, in das Ende der 80er oder den Anfang der 90er Jahre des XII. Jahrhunderts verlegen, wenngleich einige Forscher wie Dubois de Montperreux[4] und Blavignac,[5] die Königin Bertha von Burgund und ihren Vetter, den heiligen

[1] Ein Facsimile der Inschrift, wie sie der «Canonicus anonymus» überliefert hat, findet sich bei Matile. Sie enthält den Fehler, dass im ersten Hexameter das Wort «virgo» zweimal vorkommt. Das zweite Mal muss statt desselben «Sancta» (Sta Maria) gelesen werden. Dies wird dadurch bewiesen, dass sich in einer jüngeren, aber von der ersten unabhängigen Wiedergabe, in Jonas Barilliers († 1620) «Monuments parlants» (Musée I, p. 22) die Lesart «Bertha Scamaria» (Bertha aus Samarien?) herausgebildet hat. Vergl. Matile a. a. O. p. 24 und 25. Nach Matile wäre auch statt «qui sit fugiens inimicum» zu lesen «qui sic fugient inimicum», was, als auf beide Stifter bezüglich, einer gewissen Berechtigung nicht entbehrt.

[2] Die meisten geschichtlichen Angaben sind Matiles Arbeit entnommen, welche ein für Neuchâtel höchst brauchbares Werk ist und für ihre Zeit — 1847 — auf einer bedeutenden Höhe der Forschung steht.

[3] Georg von Wyss, Die Portalinschrift der Stiftskirche von Neuenburg. Offener Brief an Herrn Dr. Rahn, Zürich. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Band 6, p. 39. Januar 1888.

[4] Les monuments de Neuchâtel, ouvrage posthume de M. F. Du Bois de Montperreux. V. Band der Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, p. 14 und 15.

[5] J. D. Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée, p. 214.

Bischof Ulrich von Augsburg als ihre Gründer annehmen und ihre Erbauung in das X. Jahrhundert, die Zeit „où la reine Berthe filait“ zurückdatieren.

Das Neuenburger Portal ist also jünger als das Basler. Die Urkunden bestätigen uns, was wir auf kunstkritischem Wege erst beweisen wollen. Es ist dieser Umstand auch als Bekräftigung unserer Datierung der Galluspforte von Wert.

Portal der Kirche von Neuenburg.

Wie gesagt, der historischen Forschung entspricht die kunstgeschichtliche. Allerdings, der stolze Aufbau des Basler Werkes lässt sich in Neuenburg vermissen, oder seine Bestandteile erscheinen wenigstens in stark vereinfachter Form. An Stelle der reichen Seitenumfassung sind schmucklose Lisenen getreten, statt des prächtigen Gesimses ist ein immerhin energischer Horizontalabschluss gegeben. Weiter oben, über einem kleinen Fenster und dem Rundbogenfries, findet sich dann noch, wie an der Basler Querhausfassade, das Schachbrettmuster. Die Umrahmung zeigt die drei gleichen Wulste, auch das Kugelornament fehlt nicht. Aber dies sind schliesslich alles Dinge, welche sich auch andernorts nachweisen lassen. Verwandter mit dem Vorbilde als die Architektur ist die Plastik. Das Relief der Lünette fehlt. Es enthielt eine thronende Madonna, zu deren Seiten die Stifter, Bertha und Ulrich, knieten. Eine Abbildung desselben existiert, ihr Stil lässt sie aber als spä-

teren, willkürlichen Wiederherstellungsversuch erscheinen, so dass sie für uns wertlos ist.[1] Das Original fiel der Reformation zum Opfer, es wurde im Jahre 1672 entfernt, „parce que de pauvres pèlerins passant par Neuchâtel allaient s'agenouiller devant ce tableau",[2] oder weil überhaupt die Anbetung der Gottesmutter darauf abgebildet war. „Cela était un acte d'idolâtrie." [3]

Es bleiben also von figürlicher Sculptur nur die zwischen den Säulen zu beiden Seiten des Einganges stehenden Portalstatuen übrig, zwei unterlebensgrosse Gestalten der Apostel Petrus und Paulus. Diese zwei Figuren, gleich ihren Vorbildern, den vier Basler Evangelisten, mit dem rückwärtigen Steinblock in einem Stück und doch fast als Vollfiguren gearbeitet, ermöglichen uns nun am besten, die Abhängigkeit Neuenburgs von Basel darzuthun. Sie zeigen nicht nur viel Aehnlichkeit mit den Basler Sculpturen,[4] sondern man kann an ihnen direct ablesen, wie weit der Neuenburger Künstler die Gestalten der Münsterthüre copierte, wie weit es selbständig schuf. Es lässt sich zwischen beiden Werken der Vergleich ziehen, dessen sich Vöge bei der Gegenüberstellung der Portalstatuen von Arles und Chartres bedient.[5] Auch der Neuenburger Meister scheint seine Vorbilder „mit Hilfe eines Hohlspiegels umgezeichnet zu haben", nur war sein Spiegel anders, horizontal statt vertical, gewölbt, und die Gestalten sind daher aus dem Schlanken ins Gedrungene, Untersetzte übertragen. Dies und das geringere, künstlerische Können kennzeichnet den Sculptor des Notre-Dame-Portales. Im Uebrigen hält er sich, wie ein genauer Vergleich zeigen wird, streng an seine Modelle. Dieser Vergleich ist, wie zu bemerken, mit den alten, im Kreuzgange von Neuenburg aufgestellten Originalsculpturen, nicht mit den jetzt am Portal befindlichen Copien angestellt, welche bei der argen Zerstörung der älteren Werke wohl etwas frei ausfallen mussten.

---

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte der bild. Künste in d. Schweiz, I, pag. 220. — Diese unglaubwürdige Abbildung findet sich bei Du Bois a. a. O. zweimal auf pl. XVIII und XIX.

[2] Matatile, a. a. O. p. 11.

[3] J. Rud. Rahn, Das Grossmünster in Zürich. Separat-Abdruck aus dem Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung». Zürich 1897, p. 20.

[4] J. Rud. Rahn, Geschichte der bild. Künste etc. I, 266.

[5] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils etc. p. 50.

Lassen sich nun auch an den Neuenburger Figuren Motive nachweisen, welche von allen vier Basler Evangelisten entlehnt sind, so hat der Künstler sich doch, einmal auf die Darstellung von nur zwei Statuen beschränkt, von jeder Seite der Galluspforte eine Gestalt zum besonderen Vorbilde ausersehen. So erscheint der Petrus, freilich unter Wahrung seiner ikonographischen Eigentümlichkeiten, dem Johannes, der Paulus dem Lukas nachgebildet.

Petrusstatue von Neuenburg.

Fassen wir zuerst diesen Petrus ins Auge. Seine rechte Schulter bedeckt, wie die des Johannes, der halbrunde Mantelzipfel, auf welchem sogar das Basler Kugelornament wiederkehrt. Allerdings nur ein- statt zweireihig, aber der Neuenburger Künstler vereinfacht sich eben die Sache, wo es irgend geht. Arm- und Handhaltung sind fast dieselbe, die rechte Hand liegt über der Schleife, welche der schärpenartige Gurt auf der rechten Seite bildet. Und wohl nur, weil der Bildner dies Motiv beibehalten wollte, giebt er seinem Petrus, im Gegensatz zu fast allen sonstigen z. B. auch den französischen Figuren dieses Apostels, den Himmelsschlüssel in die linke Hand. Die langen Verticalfalten des Untergewandes, die sich schlängelnde archaische Linie des unteren Saumes sind wiederum ganz dieselben. Die Halsöffnung des Ge-

wandes und zum Teil der untere Mantelsaum — auch wieder die Perlenverzierung — sind von Johannes Nachbar, dem Matthäus entlehnt, während wir am Faltenwurfe des Mantels Motive von Lukas Untergewand, die Parallelcurven erkennen. Bemerkenswert ist auch die gleiche Stellung der Füsse mit dem zwischen ihnen rechtwinklig hervorspringenden Untergrunde. Antlitz und Haartracht haben zu sehr gelitten, als dass sie einen Vergleich gestatten; wie weit die neue Copie sie richtig wiedergiebt, lässt sich nicht feststellen.

Paulusstatue von Neuenburg.

Im ganzen besser erhalten, als die Petrusfigur, ist die des Paulus, in welcher wir, wie schon gesagt, mit geringen Abänderungen eine Nachbildung des Basler Lukas erblicken. Dass sie dieses ist, beweist wohl am schlagendsten das rippenartige Gefält auf der Brust, die Scheitelung des Haares und die Art, wie sich dasselbe herabfliessend über die Schultern legt. Aber auch hier ist es nicht Lukas allein, der zum Vorbild gedient hat. Der Gurt und das dreieckig spitz nach unten herabfallende Obergewand stammen vom Markus, das lose herabhängende Ende des Gurtes ist teils von diesem entlehnt, teils erinnert es an den vom Lukas über den linken Arm getragenen Mantelzipfel. Diesen nachzubilden war dem Künst-

ler entweder zu schwierig, oder ihn leitete die Erwägung, dass sein Paulus statt einer leichten Schriftrolle eine schwere Tafel trage, mithin den andern Arm möglichst frei haben müsse. Diese Tafel hat den Zweck, jeglichen Zweifel über die Person des Dargestellten zu heben, sie trägt ein Citat des II. Briefes Pauli an die Korinther (cap. 12, vers 7): Ne magnitudo relevacionum extolat me datus est michi angelus satane"; die Fortsetzung „stimulus carnis meae" ist wohl wegen Raummangel unterdrückt und statt dessen bildlich durch ein kleines neben dem Heiligen ins Thürgewände eingefügtes Relief, ein Teufelchen mit spitzer Lanze, ausgedrückt.[1] Eine merkwürdige, unsere bisherige Folgerung übrigens nur unterstützende Abweichung zeigt sich in der Faltengebung des den Unterkörper des Paulus bedeckenden Gewandteiles. Während sich nämlich das Gewand auf der Brust in concentrische, runde Falten legt, bildet es hier unten eigentümlich rohe Zickzacklinien, welche wieder ganz und gar nicht in Einklang stehen mit dem zierlich gewundenen Fusssaume. Es hat hier den Anschein, als ob der Künstler, welcher bisher getreulich nachahmte, wieder in seine eigene, ihm längst geläufige, handwerksmässige Manier zurückverfallen ist, was um so glaubhafter erscheint, wenn man sich den mutmasslichen Entstehungsgang seiner Sculpturen vergegenwärtigt. Hatte er bei der Statue von grösserer Bedeutung, welche auch den bevorzugten Platz rechts vom Portal aus erhielt, begonnen, so waren die unteren Gewandteile des Paulus wohl das letzte, was er zu meisseln hatte. Seine Vorbilder boten ihm, wenn er sie ordentlich nachbilden wollte, an der betreffenden Stelle durchweg grössere Schwierigkeiten, als dieses kerbschnittartige Verfahren, welches kaum noch den Namen der Plastik verdient. Letzteres aber war ihm geläufiger und wurde daher — da seine Geduld wohl zur Neige ging — von ihm gewählt. Dieselbe Praxis verwertete er, als es sich darum handelte, den langen Bart des Paulus zu meisseln. Den in zierliche Ringellöckchen endigenden Vollbart des Lukas zu copieren, erforderte grössere Virtuosität, als er sich anscheinend zutraute; er ist auch thatsächlich der kunstvollste von

[1] Matile, a. a. O. p. 11.

den vier Bärten der Basler Evangelisten. Daher behielt er nur ungefähr die lange, spitze Form desselben bei, griff im Uebrigen aber wieder zum althergebrachten, primitiven Zickzackmuster.

Dass es sich aber in Neuenburg thatsächlich um Nachbildungen handelt, dass der dort schaffende Sculptor über kein grosses Mass von Originalität verfügte, beweist am besten folgender Umstand. Unter den alten Sculpturen, welche von den zerstörten und abgebrochenen Teilen der dortigen kirchlichen Bauten herrühren, und welche jetzt im Kreuzgange aufbewahrt werden, finden sich noch zwei Köpfe, welche gleichfalls Portalstatuen angehört haben müssen. Diese sind nun, im ganzen etwas besser erhalten, wiederum genaue Wiederholungen der Häupter unserer zwei Apostel. Das Portal, dem sie angehörten, war demnach eine anderweitig an den Stiftsgebäuden befindliche zweite Ausführung des uns erhaltenen und ist, da es unzweifelhaft von derselben Hand herrührt, ein sprechender Beweis für die geistige Armut des Neuenburger Meisters. Interessant ist dabei, dass die Köpfe durchweg die Tonsur zeigen, welche hauptsächlich bei dem einen kurzlockigen Haupte deutlich wahrnehmbar ist, während sie bei den langhaarigen nur durch einen sogen. breiten Scheitel angedeutet werden konnte.

In den Furchen der Gewänder und an sonstigen vertieft gearbeiteten Stellen der Figuren fand sich eine braune, blättrige Masse, wohl der verwitterte Farbüberzug, welcher auch diese Sculpturen einst in buntem Schmucke erscheinen liess, und so müsste die Frage der Polychromierung auch für das Neuenburger Portal bejahend beantwortet werden.

Mit den besprochenen Statuen dürfte der bildnerische Einfluss Basels auf Neuenburg als erschöpft zu betrachten sein. Der sonstige plastische Schmuck der Notre-Dame-Kirche, die Kapitelle im Innern, die Konsolen der Rundbogenfriese am Aeusseren zeigen vielmehr mehrfache Beziehungen zu den Sculpturen des Zürcher Grossmünsters und seines Kreuzganges, wie dies schon Du Bois de Montperreux[1] und Blavignac[2] ausgesprochen haben. Dennoch

---

[1] Du Bois, a. a. O. p. 14.
[2] Blavignac, a. a. O. p. 215.

erscheint es gewagt, ein genaueres Verhältniss beider Bauten zu einander festzustellen.

Der Ornamentenschatz, der Geist und die Ausführung der abenteuerlichen Menschen und Tiergestalten sind vielfach sehr verwandt und etwa gleichwertig, aber dennoch nicht identisch. Werkleute derselben Schule und desselben Landes mögen die form-, sinn- und stilverwandte Decoration beider Gotteshäuser geschaffen haben. Hingegen sind direkte Uebertragungen kaum nachweisbar, auch wird ihr Auffinden durch die vielfach stattgehabte Ergänzung der alten Arbeiten durch neue Copien erschwert. [1]

Wenn eine Beeinflussung des einen Baues durch den andern stattgefunden hat, so glaube ich mit den älteren Autoren, ohne den Beweis hierfür liefern zu wollen, dass eine solche von Zürich kam, und dass etwa der eine oder andere der dort thätigen Steinmetzen später auch in Neuenburg arbeitete.

So ist es vielleicht doch mehr als Zufall, dass sich der Name eines Guido, welcher auf dem Schwerte einer Relieffigur im Felix- und Regula-Münster schon oft den Forschern Veranlassung zu den verschiedensten Hypothesen gegeben hat, auf den Bausteinen der Absiden in Neuenburg in grosser Anzahl und sehr ähnlicher Schreibweise wiederfindet.[2] Der Einwand, dass es sich im einen Falle um eine Künstlerinschrift, im anderen um ein gewöhnliches Steinmetzzeichen handele, dürfte nach Vöges Untersuchungen über die Stellung der mittelalterlichen Sculptoren in Wegfall kommen.[3] Es heisst dort: „Die Bildhauer hoben sich denn auch als Klasse nicht aus der Reihe der Steinmetzen heraus, in den Texten werden sie wie diese einfach als „operarii“ bezeichnet, ja, sie sind

---

[1] Die letzte Arbeit über die Baugeschichte des Zürcher Grossmünsters, von J. R. Rahn (vergl. p. 57 Anm. 3.) konstatiert das Fehlen jeglicher Nachricht während voller 70 Jahre, von 1146—1216.

[2] Es ist uns bekannt, dass Ferdinand Keller in seinen «Nachträglichen Bemerkungen über die Bauart des Grossmünsters in Zürich», Mitteilungen der antiq. Gesellsch. Bd. II, p. 114, die Beziehung des Neuenburger Steinmetzzeichen zur Zürcher Reliefinschrift negiert; doch glauben wir, dennoch an unserer schon vor Kenntnisnahme der «Bemerkungen» gefassten Vermutung festhalten zu dürfen.

[3] W. Vöge. a. a. O. p. 274.

sicher zu einfachen Steinmetzarbeiten mit verwendet worden". Und die verwitterte, im Relief gearbeitete Handwerksmarke am Neuenburger Chor, die kopflose Figur, welche im Arme etwas wie ein abgeschlagenes Haupt hält, dürfte doch wohl als eine Reminiscenz an den Patron des alten Turegum, den heiligen Felix, gedeutet werden, welcher von seiner Schwester und Martyriumsgenossin Regula hier nur deshalb getrennt erscheint, weil er überhaupt nicht mehr die Bedeutung eines Bildwerkes haben soll, sondern lediglich als Werkzeichen verwandt ist.

V.

Das Portal und zwei Kapitell-Reliefs des Grossmünsters zu Zürich.

Wenn es einer Entschuldigung dafür bedarf, dass in der folgenden Untersuchung nur einiges Wenige aus dem reichen Ueberfluss romanischer Bildwerke, wie ihn das Zürcher Grossmünster und mehr noch dessen in bildnerischer Fülle prangender Kreuzgang besitzt, näher betrachtet werden soll, so sei diese eben durch jenen Reichtum gegeben, welcher dem Forscher genügenden Stoff für eine umfangreiche Arbeit bietet. Unsere Ausführungen, welche keinen Anspruch darauf erheben, eine „Geschichte der romanischen Plastik in der Schweiz“ zu bilden, sondern nur einiges Material zu einer solchen beitragen wollen, müssen sich auf einzelne auserwählte Werke beschränken, werden uns jedoch Gelegenheit bieten, auch andere Sculpturen des Grossmünsters, wenngleich weniger eingehend, zu betrachten.

Eine genaue Festsetzung der Entstehungszeit dieser Bildhauereien ist in Zürich noch schwieriger, als an den bisher behandelten Bauten.

„Es giebt ausser sparsamen Ziergliederungen wohl keinen namhaften Teil, den das Zürcher Münster aus der Zeit vor dem Ablaufe des XI. Jahrhunderts bewahrt“, sagt Rud. Rahn in seiner jüngst, gelegentlich einer seinem Bemühen zu verdankenden Re-

stauration der Münsterkirche erschienenen Schrift,[1] in welcher er alles, was die Forschung bis jetzt über die Baugeschichte dieses Gotteshauses ermittelt hat — und auch wohl Alles, was über dieselbe zu ermitteln ist — in vortrefflicher Weise zusammengestellt hat.

„Ecclesia combusta" heisst es in den zürcherischen Annalen von 1078, „templum destructum" im Totenbuche des gleichen Jahres. 1146 ist die Weihe von vier Altären in der Krypta und im Chore vollzogen, der Ostteil der Kirche demnach wohl bereits vollendet. 1216 lässt der Kardinal und päpstliche Legat Petrus einen Ablass von 60 Tagen für diejenigen ausschreiben, welche die kostbare Vollendung der Kirche durch Almosen und andere Liebeswerke fördern.[2]

Dass der Bau während der 70er Jahre, in welchen jegliche Nachricht schweigt (1146—1216), völlig stillgestanden hätte, ist jedoch kaum anzunehmen. Was in ihnen jedenfalls vollendet wurde, sind die unteren Teile des Langhauses und die Westfaçade. Somit wird man die Erbauung des Seitenportals und die Errichtung der Langhauspfeiler in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts, mit Franz Kugler „in den Uebergang in die Schlussepoche des Romanismus" versetzen müssen. Mit diesem etwas ungenauen Datum muss man vorlieb nehmen.

Haben uns die bisher geschilderten Monumente immer auf Frankreich, als auf das Land, wo die hauptsächlichsten Quellen ihrer künstlerischen Eigenart zu suchen waren, gewiesen, so wird dies in Zürich anders. Wenngleich die starken Einflüsse französischer Kunst am Ufer der Limmat auch nicht völlig machtlos gewesen sein mögen — reichten sie doch viel weiter, bis in das Herz Germaniens hinein — so fliessen sie hier doch nicht mehr so klar und rein, so verhältnissmässig leicht erkennbar, wie in der alten Rheinstadt Basel, sondern fast völlig überflutet von Strömungen, welche jenseits der Alpen ihren Ursprung haben. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in Zürich eine umfangreiche Mitarbeiterschaft jener Comasken annehmen, welche, wie

[1] J. Rud. Rahn, Das Grossmünster in Zürich. (Sonderabdruck aus dem Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung».) Zürich 1897, p. 7.
[2] J. R. Rahn, a. a. O. p. 7—9.

noch heute die italienischen Bauarbeiter, von Wanderlust und Nahrungssorgen getrieben, ihre Heimat verliessen und weit in deutsche Lande zogen. Nicht herüber getragene Reiseeindrücke werden es gewesen sein, welche am Zürchersee eine oberitalische Formenwelt erstehen liessen, sondern die Hände von Steinmetzen, welche die Kunst ihres Vaterlandes ausübten, von Bauleuten, welche sich nur im Grundriss und architektonischen Aufbau etwas dem in der Fremde herrschenden Geschmacke, den Forderungen des Zürcher Klerus anbequemen mussten, sich aber in ihrem eigentlichen Gewerbe, der Bildhauerei, von Niemand herein reden liessen, was jedenfalls, da man auf diesem Gebiete ihre Ueberlegenheit anerkannte, auch nicht versucht wurde. Natürlich wollen wir, wenn wir von „Comasken" als Sculptoren der Grossmünster-Plastik sprechen, diesen Begriff nicht rein örtlich verstanden wissen, sondern als Gattungsnamen für oberitalische Steinmetzen, wie er schon als „magistri Comacini" im Gesetzescodex des longobardischen Königs Rothari vorkommt. [1]

Das grosse Seitenportal des Zürcher Münsters, das Hauptportal, wie wir es im Gegensatz zur kleineren Pforte auf der anderen Seite nennen wollen, da an der Westwand, dem Chor gegenüber, niemals das sonst allgemein übliche Kirchenthor vorhanden war, hat manches von seiner alten Herrlichkeit eingebüsst. (Taf. VII.) Seine verwitterten Sculpturen werden zur Zeit durch neue, nach den Zeichnungen F. Hegis gefertigte ersetzt, sein Giebelfeld hat schon im Jahre 1766 einem unschönen Fenster weichen müssen, zur selben Zeit, als man mit dem Gedanken umging, die Thürme abzutragen, was zum Glück, wohl mit auf den energischen Protest des kunstverständigen Kanonikus und Professor Joh. Jac. Breitinger unterblieb. [2]

[1] Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, p. 12.

[2] Vgl. J. J. Breitingers «Zur Idee eines Domes» in den Schriften der helvetischen Gesellschaft. — Ferd. Keller, Mittlg. d. antiq. Gesellsch. Bd. I, Heft 5, p. 24, 25. Breitingers Abhandlung wurde 1873 von Rahn veröffentlicht (auf Veranlassung der allgemein. geschichtsforschenden Gesellsch. in d. Schweiz unter dem Titel «Eine Erinnerung aus der Geschichte des Grossmünsters zu Zürich. Zum Gedächtniss an Joh. Jac. Breitinger † 14. Dec. 1776.» Auszüge aus dieser Schrift bei Rahn, a. a. O. p. 23.)

Ueber die Darstellung, welche das Giebelfeld enthielt, lässt sich ebenso wenig genaueres sagen, wie über seinen Verbleib. Nach W. Füssli [1] war über der Thür „Christi Himmelfahrt in Stein gehauen", also etwa eine Transfiguration, wie am Hauptportal der Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz,[2] mit dessen Tympanon F. Keller das Zürcher vergleicht. Hierfür spräche, dass sich wie in Petershausen auf dem Architrav höchst wahrscheinlich die zwölf Apostel befanden. Auf demselben lassen sich noch die Spuren von acht Nimben mühsam erkennen, denn der Kunstverstand des vorigen Jahrhunderts hat dieses Stück zwar an Ort und Stelle gelassen, aber säuberlich glatt gemeisselt. Ferd. Keller, welcher im ganzen Zürcher Portalbau Verwandtschaften mit der entsprechenden Anlage des Schottenklosters in Regensburg erkennen will,[3] nimmt eine „majestas domini" an.

Das ähnlichste Werk auf Schweizer Boden bleibt noch, was die architektonische Fassung der Thüröffnung anbetrifft, das Portal der Churer Kathedrale. Die zahlreichen schmalen Glieder der Lünettenumfassung — abweichend von den drei starken Wülsten in Basel, St. Ursanne und Neuenburg — finden sich an beiden Pforten. An dem auch italienisch beeinflussten Churer Portal ist die Sechszahl der Säulen freilich verdoppelt. Ferner ist in Zürich der Kircheneingang durch den grossen Vorbau, in welchem er sich befindet, noch eigens hervorgehoben. Dieser Vorbau hat eine rechteckige Gestalt von unbeträchtlicher Tiefe, sein kastenartiges Aussehen wird durch vorspringende Ecklisenen etwas gemildert. Der Gedanke an das Triumphthor der Antike klingt in ihm nur noch schwach und verschwommen nach und wird durch ein Missverhältniss in den Abmessungen, zu grosse Breite und zu geringe Höhe, wesentlich beeinträchtigt. In der Höhe der Säulenknäufe des Portals und von gleicher Breite wie dieselben, zieht sich über die ganze Front ein Bildfries, dessen abschliessende Glieder, eine

---

[1] W. Füssli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, I, p. 30, 31.

[2] Das Petershauser Portal befindet sich jetzt in den Grossherzoglichen Sammlungen zu Karlsruhe. Abbildung der Lünette bei F. X. Kraus, Kunst und Altertum im Grossh. Baden.

[3] F. Keller, Mittlg. d. antiq. Gesellsch. zu Zürich, Bd. 1, Heft 5. Daselbst auch Ansicht und Details des Portals im II. Bande.

untere schmale Leiste, ein oberer mit Flechtwerk longobardischen Geschmacks übersponnener Rundstab mit verzierter Deckplatte darüber, sich auch um die dicken Halb- und schwächeren Dreiviertelsäulen an den Endseiten des Vorbaues legt.

Die arg zerstörte Fries trägt in Blattwerk wandelnde Tierfiguren, die Kapitelle der den pfeilerartigen Mauervorsprüngen an den Portalbau-Ecken vorgesetzten Halbsäulen fast unerkennbare Sculpturen. Das Rechte zeigt auf jeder Ecke zwei Löwenkörper, deren gemeinsamer Kopf in die beiden Schwänze beisst, eine Darstellung, wie wir sie nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien, wie z. B. an der Façade von San Simpliciano und im Atrium von Sant Ambrogio finden.[1]

Das linke Kapitell trägt die sitzende Figur eines gekrönten Mannes, welcher mit dem Bogen ein aufs Knie gestütztes Saiteninstrument streicht, zwischen zwei hockenden Ungeheuern, eine Gruppe, an der König David, Daniel in der Löwengrube und die altchristliche Darstellung Christi als der die wilden Tiere durch sein Spiel besänftigende Orpheus gleichen stofflichen Anteil haben mögen.[2] An den Dreiviertelsäulen der Portalwand beobachten wir als Kapitellschmuck die aufrecht stehende Volute, wie die lombardische Plastik sie vielfach verwendet.[3] Die Knäufe der sechs Säulen an den Portalschrägen tragen teils in kerbschnittartiger Technik gebildeten Blattwerkschmuck, teils — die zwei vordersten — Harpyienartige Wesen mit Vogelkörpern und Menschenhäuptern. An den nach innen ausgebuchteten Deckplatten sitzen die kleinen der Antike entlehnten Rosettchen oder Köpfe. Oberhalb der Basen legt sich um den Säulenstamm ein Ring von Blättern, wie er in der romanischen Architektur nur vereinzelt vorkommt, wie er aber, freilich grösser, plastischer und ausgebildeter, den römischen Säulenfragmenten in den Kuranlagen des benachbarten Baden eigen ist.

Ausserordentlich reich ist der Schmuck der Portalgewände. Die vordere breite Fläche derselben zeigt auf jeder Seite in drei

[1] Abbildungen bei Romussi, Milano ne suoi monumenti, fig. 127 und 220.

[2] Vgl. die Zeichnungen F. Hegis, Mittl. d. ant. Ges. II, fig. 1 u. 2.

[3] Vgl das Kapitell von St. Johann in Borgo, bei Dartein, Architecture lombarde, fig. 24.

übereinandergestellten kastenartigen Vertiefungen gleichviel kleine Reliefgestalten, deren Deutung nicht leicht ist. Jedenfalls müssen die sich in gleicher Höhe gegenüberstehenden Figuren in Zusammenhang mit einander gebracht werden. Die beiden obersten männlichen Heiligen mit Nimben und Schriftrolle oder Tafel sollen wohl Apostel sein, doch könnte man in ihnen auch die Patrone der Kirche St. Felix und St. Exuperantius vermuten. Die untern vier Felder dürften zweimal das Thema von Sünde und Erlösung behandeln. So wäre der bärtige Mann mit Horn und Speer als kriegerisches Weltkind, der bartlose mit langem, faltigen Gewand als warnend die Hand erhebender Priester aufzufassen. Die Gestalt unter dem Krieger hält eine Kugel in der Rechten, wohl den Apfel, das Symbol der Verführung, wie ihn am Portal von St. Jacob zu Regensburg die krokodilartige Schlange im Rachen trägt.[1] Als Gegenstück zu dieser Figur steht auf der anderen Seite ein Engel, welcher ein kleines, nacktes Kindlein, das Sinnbild der erlösten Menschenseele, in Händen hält. Die sechs Gestalten sind bisher noch nicht gedeutet worden, und auch unsere Deutung erhebt keinen Anspruch auf endgültige Richtigkeit, doch kommt sie wohl den Gedanken des Bildners nahe. Dabei beachte man die Anordnung: Rechts — vom Portal aus — die Vertreter des guten Princips, die Sinnbilder der Erlösung, links die Kinder der Welt, die Symbole der Verführung. Diese Art, die kleinen rechteckigen Reliefbilder unvermittelt über einander zu stellen hat die romanische Kunst von der Decorationsweise altrömischer Bauten übernommen, an deren Ueberresten wir sie noch häufig treffen.

Der auf die sculptierten Flächen folgende, rechteckige Gewändewinkel ist halbrund ausgefasst und mit einem Muster von federförmigen Blättern bedeckt, welches durch fünf kleine menschliche Masken unterbrochen wird. Rechts herrschen männliche, links weibliche Gesichter vor. Das Ornament beider Seiten zeigt kleine Abweichungen von einander, der unterste Kopf links ist als einziger in verkehrter Richtung angebracht. Die longobardische Freude am Knüpfen und Verschlingen äussert sich an diesem

[1] Abbildung bei Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter zu Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts.

Palmettenmuster in ganz gleicher Weise wie an zahlreichen oberitalischen Bauten. Das Durchziehen der Stengel, das Gegenüberstellen symmetrisch gebildeter Blätter, welche zu zweit ein palmettenartiges Ganzes bilden, treffen wir an Kapitellen von San Simpliciano zu Mailand,[1] der Portalarchivolte der Parmenser Kathedrale[2] u. s. w. Am charakteristischsten giebt sich der oberitalische Einfluss jedoch an den Stücken des Thürgewändes zu erkennen, welche mit breiten Streifen kreisrunden Rankenwerks bedeckt sind, in dessen Feldern sich die verschiedenartigsten Tiergestalten befinden. Wir haben es hier nicht mehr mit der in ihrer Stilisierung immer noch natürlich wirkenden Ranke der französischen und späteren italienischen Kunst zu thun, welche direkt auf die Antike zurückgeht, das Grundmotiv ist vielmehr das rein longobardische Kreisgeflecht, welches hier zwar noch die typische von Stückelberg[3] und Zimmermann[4] hervorgehobene Dreiteilung seiner Streifen beibehalten hat, durch pflanzliche Zusätze und Auswüchse, wie wir sie auch in Italien treffen,[5] sich jedoch von seinem rein linealen Vorbilde unterscheidet. Die Denkmäler der Lombardei, auf welchen das Kreisgeflecht in mehr oder weniger analoger Form oder auch zum Kreisnetz erweitert, vorkommt, sind zahllos.[6] Die Tierfiguren in den Kreisflächen finden wir dort gleichfalls z. B. in der Portalarchivolte von San Michele zu Pavia. Die Zürcher Tiergestalten sind, wenngleich ähnliche häufig und gerade, wo sie, wie hier, in Arabeskenzügen vorkommen, einzig decorative Bedeutung haben, doch wohl symbolisch, als tierische Personificationen menschlicher Tugenden und Laster aufzufassen, oder, was das Gleiche ist, als die verschiedenen Menschenalter, denen diese guten und schlechten Eigenschaften innewohnen. Dafür sprechen auch die schon erwähnten kleinen Köpfe verschiedenen Geschlechts neben ihnen. Bei solchen sinnbildlichen Darstellungen gelten die Vogelfiguren ge-

---

[1] Vgl. Romussi, a. a. O. fig. 129.
[2] F. de Dartein, a. a. O. fig. 14.
[3] E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, p. 20.
[4] Max Gg. Zimmermann, a. a. O. p. 8.
[5] Z. B. an den Portalen von S. Michele und S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia, Zimmermann, a. a. O. p. 23 und 27.
[6] So z. B. in Pavia, Mailand, Ventimiglia, Como, Ravenna u. s. w.

wöhnlich als Repräsentanten des weiblichen, die Vierfüssler als die des männlichen Geschlechts. Und hier finden wir eine Auswahl der allercharakteristischsten, wie: Taube, Pfau, Geier, Eule, Drache oder Bock, Wolf, Löwe und Hund. In ähnlicher Weise, wie die beschriebenen, sind die andern schmäleren Glieder der Thürrandung mit Tierbildern, Ranken und Flechtwerk decoriert. Von letzterem seien als rein longobardische Formen am Zürcher Portalbau noch das Vierriemengeflecht unterhalb zweier Säulenbasen und das Viereckknetz an der Thürlaibung genannt. Auch die Rosette als Füllglied der einzelnen Maschen dieses Netzes vertritt denselben Zweck in den verschiedenen Netzverzierungen Oberitaliens.[1]

Unter den Kapitellsculpturen im Innern des Grossmünsters treten diejenigen zweier Pfeiler hervor und werden gewöhnlich zusammen genannt. Es hat dies seinen Grund darin, dass sie sich von den andern dortigen Bildwerken gleicher Gattung wesentlich unterscheiden, zu einander aber in ausgesprochen verwandtschaftlichem Verhältnisse stehen. Beide sind in ganzer Höhe und Breite mit Relieffiguren bedeckt, welche sich von dem glatten, oben und unten durch eine schmale Leiste eingefassten Grunde abheben. Wir betrachten zuerst dasjenige, welches der durch das kleine südliche Seitenportal eintretende Kirchenbesucher auf der Westseite des ersten Pfeilers zur Rechten erblickt. Es enthält eine Gruppe von sechs Männern, von denen die mittelsten im Zweikampfe begriffen sind, und wird nach der Namens-Inschrift auf dem Schwerte eines derselben gewöhnlich das „Guidokapitell“ genannt. Die beiden Kämpfer sind mit kurzen Röcken, enganliegenden Beinkleidern und niedrigen Schuhen bekleidet, mit spitzen Helmen, kleinen Schwertern und länglichen, oben abgerundeten, nach unten aber spitz zulaufenden Schildern gerüstet. Der vollbärtige Krieger rechts führt eben den Todesstoss nach der Brust seines Gegners. Dieser ist dadurch wehrlos gemacht, dass sein linker Nebenmann seinen rechten das Schwert haltenden Arm beim Handgelenk gepackt hat und ihn so am Kampfe

---

[1] Zahlreiche Beispiele des Vorkommens der Rosette in Oberitalien giebt E. A. Stückelberg an. Nach diesem Autor, welcher zuerst Namen für alle Arten lombardischer Flechtornamente aufgestellt hat, sind auch unsere Bezeichnungen gewählt.

verhindert. Die vier Gestalten zu beiden Seiten der Kämpfenden tragen die gleiche Kleidung, wie jene, sind aber, bis auf die Figur am weitesten links, unbewehrt und sämmtlich barhäuptig, was den Künstler veranlasste, sie etwas grösser zu bilden.

Alle Figuren sind gedrungen, aber nicht unproportioniert, die länglichen Gesichter sind wohlgenährt und durchweg mehr oder weniger zu einem aeginetenhaften Lächeln verzogen. Die Augen sind in flacher Rundung, ohne Vertiefung des Augensternes gebildet. Das Haupt- und Barthaar ist abwechselnd conventionell

Kapitell-Relief aus dem Grossmünster zu Zürich.

gelockt oder glatt gestrählt. Ein gewisser Naturalismus ist allen sechs Gestalten eigen, auch das Gefält der Kleidung hält noch gerade die Grenze zwischen natürlicher Bildung und schematischer Darstellung. Einzelne Motive, wie die schrägen Falten auf der Brust und die kleinen knitterigen an den engen Unterärmeln, sind gut beobachtet. Die Körperstellungen sind gleichfalls durchaus naturwahr und lassen über den Sinn der Darstellung keinen Zweifel aufkommen. Die zwei Männer der rechten Gruppe, welche, nebenbei bemerkt, in neuester Zeit auf einer Console am

Basler Münsterchor frei nachgebildet wurden, legen ihre unverhohlene Freude über die Niederlage des einen Streiters an den Tag, indem sie eine Art Siegestanz aufführen. Am deutlichsten ist die Geste des Zuschauers ganz rechts, welcher die eine Hand in die Hüfte stemmt und mit der andern auf den Boden deutet, auf welchen der Besiegte im nächsten Momente niedersinken muss. Etwas unverständlicher ist die Handhaltung des Linken, welche aber auch freudige Erregung zu bekunden scheint. Die Kämpfergruppe ist gleichfalls voll wahren Lebens. Beide Duellanten berühren den Boden nur mit den Fussspitzen und lassen die Körper in den Knieen federn, wie man dies auf jedem Fechtboden beobachten kann. Der Ausfall des Angreifers, das Zurückweichen des tötlich Getroffenen sind von einer Natürlichkeit, die alle Anerkennung verdient.

Die zwei Zuschauer zur Linken gehören gleichfalls zur Parte des Siegers. Der eine greift in oben beschriebener, wenig ritterlicher Weise hinterlistig in den Kampf ein, der Andere jedoch schmiegt sich, getreu dem Grundsatze, dass „Vorsicht der bessere Teil der Tapferkeit“ sei, ängstlich an seinen Vordermann und hält noch ein Schwert in Bereitschaft. Antlitz und Körperhaltung lassen Feigheit sowohl wie Schadenfreude trefflich zum Ausdrucke kommen. Wir müssen unwillkürlich Teilnahme empfinden für den jugendlichen Besiegten, dem kein Kampfgenosse zur Seite steht, und dessen Ueberwindung wahrlich keine Heldenthat ist. Dies erklärt auch das Interesse, welches man bisher an seiner Person genommen hat, und welches uns antrieb, Näheres über dieselbe zu erforschen.

Der Name „Guido“ auf dem Schwerte des Besiegten hat nun älteren Forschern einen Hinweis gegeben; man wollte eine geschichtliche Deutung des Vorganges ausfindig machen, und Johann Heinrich Schinz brachte im Jahre 1789 in Füsslins „Schweizerischem Museum“ die Erklärung, der Gemordete sei der Herzog Guido von Ivrea, welcher 965 am Po im Kampfe mit Herzog Burkhart von Allemannien, dem Vasallen Otto des Grossen, fiel.[1]

Hiergegen spricht aber unendlich Vieles. Erstens sind histo-

---

[1] Rahn, a. a. O. p. 7.

rische Darstellungen um diese Zeit wohl überhaupt noch nicht vorgekommen. Nach Max Gg. Zimmermann[1] sind die Reliefs der ehemaligen Porta Romana zu Mailand, welche die Verbannung der dortigen Bürgerschaft durch Friedrich Barbarossa im Jahre 1162 und ihre Rückkehr im Jahre 1167 darstellen, „die ersten Darstellungen historischer Ereignisse“ auf italienischem Boden, wohlverstanden in der mittelalterlichen Plastik.[2] P. Weber behauptet in seiner Arbeit über „die Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden“, dass historische Schilderungen im Kirchen-Innern in der romanischen Kunst überhaupt nicht vorkämen, und löst die angebliche Ermordung eines Hohenzollerngrafen in eine Darstellung der Geschichte vom barmherzigen Samariter auf. Adolph Goldschmidt endlich, der in seinem „Albanipsalter“ den Sculpturencyklus des Basler Chorumganges von ganz neuen Gesichtspunkten aus betrachtet und endgültig erklärt hat, stellt den Satz auf, dass Zweikampfscenen an kirchlichen Gebäuden, soweit sie der romanischen Plastik angehören, stets symbolisch zu deuten sind. Wir werden seine Argumente weiter unten heranziehen.

Zugegeben, dass die Anbringung historischer Personen und Scenen auf italienischem Boden wohl noch am häufigsten vorkam und von italienischen Künstlern am meisten ausgeführt wurde — man denke an den durch die Inschrift „Durindarda“ auf seinem Schwerte gekennzeichneten Roland am Portale von S. Zeno in Verona[3] —, so geschah dies doch wohl nur an den Façaden und nicht im Innern, und dann auch wohl in anderer Weise. Ein deutsch empfindender Künstler hätte die geschichtliche Waffenthat wohl anders dargestellt, und auch einem italienischen hätte der Herzog Burkhart für diese Verewigung seines Sieges wenig Dank gewusst, selbst wenn derselbe wirklich in der geschilderten, unrühmlichen Weise stattgefunden hätte. Und sicher wäre doch in erster Linie der Name des Siegers durch eine Inschrift vor Vergessenheit geschützt worden.

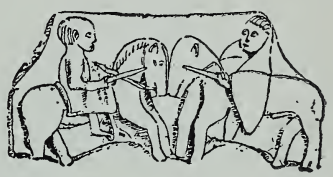
Spricht schon dies Alles gegen die Schinzsche Deutung, so wird dieselbe völlig unhaltbar durch den auch von Rahn aner-

---

[1] Zimmermann, a. a. O. p. 100 und 101.
[2] Gute Abbildung bei Romussi, schlechtere bei d'Agincourt, Plastik.
[3] W. Lübke, Geschichte der Plastik, p. 432.

kannten Umstand, dass die Sculpturen des Grossmünsters nicht über das Ende des 11. Jahrhunderts zurückgehen. Nach Ablauf von weit über hundert Jahren aber ist die Darstellung eines Vorganges undenkbar, welche vielleicht möglich gewesen wäre zu einer Zeit, wo derselbe als Tagesereigniss von allgemeinem Interesse war.

Wir glauben daher, die Zürcher Kämpfer in die Klasse jener „milites pugnantes“ setzen zu dürfen, gegen deren häufiges Vorkommen in der kirchlichen Sculptur schon der heilige Bernhard von Clairvaux (1091—1152) eiferte,[1] und von denen Goldschmidt eine ganze Anzahl in Italien, Frankreich, England und Schweden anführt. Goldschmidts Verzeichniss lässt sich noch sehr erweitern. Stückelberg hat auf die bei Dartein abgebildeten Kampfscenen der Kapitelle von St. Johann in Borgo und der Kathedrale von Parma aufmerksam gemacht, um auf ihre stilistische Verwandtschaft mit Zürich hinzuweisen. Und in der That zeigt besonders das letztere hinsichtlich der Helm-, Schild- und Schwertformen die grösste Aehnlichkeit mit dem Guido-Relief. Wir wollen aus der Zahl der uns bekannten noch einige nicht zu weit entfernte Beispiele hinzufügen, nämlich das in der Krypta der Kirche zu Schänis (Kanton St. Gallen) und diejenigen eines Bildfrieses der Kirche von Andlau (Elsass). Auch die letzteren sind, was die Bewaffnung anbetrifft, dem Zürcher Werke nicht unähnlich.



Relief aus der Krypta zu Schänis (Cant. St. Gallen).

Ueber die symbolische Bedeutung der Darstellung lassen wir am besten Goldschmidt[2] oder vielmehr dessen Gewährsmann, dem Schreiber des „Hildesheimer Albanipsalter“ das Wort, welcher einer ähnlichen Malerei die Erklärung beifügt: „De sancto terreno bello in ecclesia est comparatio et magna jocunditas cum angelis in caelo. — Nos autem oportet, omnem artem, quam hi duo bellatores parant corporibus suis, ordinare spiritibus nostris.“ „Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen

---

[1] Schnaase, Geschichte d. bild. Künste, IV, 272.
[2] Goldschmidt, Albanipsalter, p. 47—52.

das Böse zu kämpfen haben. Zu den Erscheinungen, die wir „corporaliter“ an ihnen wahrnehmen, sollen wir die „spiritualiter“ entsprechenden in uns aufnehmen und beherzigen.“ Etwas Aehnliches ist es, wenn wir auf einem der Mitte des 11. Jahrhunderts entstammenden Mosaik zu Vercelli die Kämpfenden durch ihre Schwertinschriften als Thorheit und Unglaube ckarakterisiert finden.[1] In der „Gemma Animae“ des Honorius Augustodunensis, im Kapitel „de bello spirituali“, findet sich gleichfalls der Gedanke vom Kampfe der guten und bösen Mächte.[2] Dies ist also die Erklärung und der lehrhafte Wert der scheinbar rein äusserlichen Darstellung, und desshalb dürfen die vier Zürcher Zuschauer ihre „magna jocunditas“ über die Niederlage des Bösen, der sich hier, wie auf all' diesen Darstellungen von seinem Widersacher äusserlich nicht unterscheidet, ohne Scheu an den Tag legen, was bei der Ueberwindung eines politischen Gegners höchst unedel wäre.

Wir werden daher auch den Namen „Guido“ nicht als den einer geschichtlichen Gestalt, sondern als einen solchen des Comasken aufzufassen haben, welcher das Bildwerk meisselte, und sich auf der seinen Zeitgenossen leicht verständlichen Sculptur an bescheidenster Stelle, auf dem Schwerte des überwundenen Bösen, ein Denkmal setzte. Erinnert uns doch schon der südländische Name an den allerdings erst dem XIII. Jahrhundert angehörenden Meister Guido da Como.

Wir haben, gelegentlich der Sculpturen-Betrachtung Neuenburgs, das vielfache Vorkommen des gleichen Namens am Chor der dortigen Stiftskirche erwähnt und die Wahrscheinlichkeit einer Identität beider Namensträger ausgesprochen. Das massenhafte Vorhandensein des Namens zu Neuenburg spricht dafür, dass es sich dort um das Werkzeichen eines Meisters handelt, während die neben ihm erscheinenden zahlreichen einfacheren Figuren als Marken der Gesellen zu erklären sind. Bestärkt wird diese Annahme dadurch, dass der Name nebeneinander mit ganz verschiedenen Lettern geschrieben vorkommt, also nicht von einem, sondern von verschiedenen Gesellen eingemeisselt worden sein

---

[1] Paul Ganz, Gesch. d. Herald. Kunst in der Schweiz, p. 21, 2. Abgeb. in d. Herald. Mitteilg. des Vereins «Zum Kleeblatt», 1895, 5.

[2] Migne, Patrologia, Vol. 172, p. 567.

muss. Es ist also leicht wahrscheinlich, dass Guido, welcher in Zürich als tüchtiger Steinmetz mit künstlerischer Arbeit betraut wurde, an dem jüngeren Neuenburger Bau schon eine leitende Stelle bekleidet hat.

Die zweite Kapitellsculptur ist, wie gesagt, der besprochenen nahe verwandt. Sie zeigt im gleichen Flachrelief, wie es der longobardischen Kunst eigen ist,[1] eine Gruppe von drei ganzen Figuren.

Zur Linken erblicken wir einen bärtigen Reiter auf kleinem, nicht übel gebildeten Pferde. Er ist in einen bis zu den Knieen reichenden Rock, ähnlich denen der Männer des Guido-Reliefs, und einen faltigen Mantel gekleidet. Sein Haupt trägt eine Krone von der Form der sogen. Mauerkronen,[2] die Linke ein Scepter mit lilienartiger Verzierung. Die andere Hand hält die Zügel des Pferdes, welches an Kopf, Mähne und Hinterteil gute Naturbeobachtung verrät. Unglücklich sind einzig die Vorderbeine gebildet; die Oberschenkel scheinen gänzlich zu fehlen, so dass es aussieht, als ob das Pferd sich auf die vorderen Füsse niederlassen will. Die linke obere Ecke des Reliefs ist durch eine Vogelfigur ausgefüllt, welche, auf einem rundlichen Stammende sitzend, den Kopf mit hakigem Schnabel rückwärts wendet. Vor dem Reiter stehen zwei Heilige, Mann und Weib. Sie bilden formal eine abgeschlossene Gruppe für sich, und wenn, was kaum zu bezweifeln, der Künstler sie als zu dem Gekrönten zu Pferde gehörig darstellen wollte, so ist dieses nur sehr unvollkommen gelungen. So dreht der Mann des Paares diesem z. B. den Rücken zu. Ueberhaupt ist diese in sich zusammengefallene Figur ziemlich mangelhaft geraten, und auch die Frau neben ihr nicht sonderlich geschickt gebildet. Der grössere Aufwand von

Kapitell-Relief aus dem Grossmünster zu Zürich.

---

[1] Zimmermann, a. a. O. p. 15.

[2] S. Voegelin machte schon darauf aufmerksam, dass diese Krone «den alten italischen» gleicht. Mittlg. d. antiq. Ges. I, 4, p. 11.

Faltenwerk bei der vollkommeneren und reichen Bekleidung beider Figuren verursachte ihrem Schöpfer anscheinend grössere Schwierigkeit, als die knapperen Kostüme der sechs Männer auf dem ersten Kapitell. Denn ein gleicher Bildner muss für beide Werke angenommen werden. Zwar weichen die Gestalten derselben in manchem von einander ab, zeigen aber andererseits so augenfällige Uebereinstimmungen, dass dies als sicher gelten darf. Hier wie dort finden wir die gleichen gedrungenen Körperproportionen, die gleiche Stilisierung der Gesichter, die gleiche Behandlung der Details bei Haaren, Bärten und den Teilen des Gefältes, welches sich an den dem Körper enganliegenden Stücken der Kleidung kreisförmig spannt. Wenn dagegen bei unserm Heiligen-Relief manche Abweichung vorkommt, wie das Ueberschneiden des oberen Bildrandes durch die Nimben, das Rauschen und Sich Kräuseln freihängender Gewandteile, zu deren Bildung das Guido-Relief keine Gelegenheit bot, so muss in Betracht gezogen werden, dass wir aus dem einen Kapitell mit den sechs gleichgekleideten Männern unmöglich die ganze Eigenart, den ganzen Formen- und Motivvorrat seines Verfertigers kennen lernen können. Aber gleich, wie die Proportion, ist auch die Haltung der Figuren beider Reliefs, das Federn der Körper in den Knieen. Schliesslich beachte man solche Einzelheiten, wie den in spiraligen Falten gewundenen rechten Unterärmel des Reiters und des vorletzten Mannes links auf dem Guido-Kapitell oder das Zickzackornament, das wir bei beiden Reliefs auf den Kleidersäumen und sowohl auf dem Schildrande der Kämpfer, wie auf dem Brustriemen des Pferdes finden. Dass die Augensterne der Gestalten der letztbesprochenen Kapitellsculptur mit Blei ausgegossen sind, ähnlich, wie wir dies in Ober-Italien, z. B. an dem Brüstungsrelief der Kanzel von St. Ambrogio zu Mailand finden, während es bei denen des anderen Werkes nicht der Fall ist, gestattet gleichfalls nicht, verschiedene Sculptoren anzunehmen.

Ueber die Deutung der beiden Heiligen kann kein Zweifel obwalten. Zwar wurde gegen die schon sehr alte Vermutung, man habe es hier mit dem Geschwisterpaare Felix und Regula zu thun, welches, der Ueberlieferung nach, an der Stelle, wo sich jetzt das Grossmünster erhebt, seinen Märtyrertod erlitten hat, Einsprache erhoben, da die typische Darstellungsweise dieser Hei-

ligen sie kopflos, mit den abgeschlagenen Häuptern in den Händen, abbildet. Dennoch haben wir in dem Paare sicher Felix und Regula zu erblicken. Ein Mann und ein Weib, durch Nimben als Heilige, durch Palmzweige als Märtyrer gekennzeichnet, zusammen im Grossmünster zu Zürich abgebildet, können gar nichts anderes, als die beiden berühmten Patrone dieser Kirche und dieser Stadt sein. Wer aber ist der Reiter, dem Bruder und Schwester sich huldigend nahen? Man hat an die Kaiser Karl den Grossen und Otto den Grossen gedacht. Doch geht dies nicht an, aus demselben Grunde, aus welchem wir Guido von Ivrea und Burkhart von Allemannien verwerfen müssen. Und doch werden wir hier wohl nicht anders können, als eine geschichtliche Deutung der Person anzunehmen, denn, mag die Figur nun in einer Beziehung zu den neben ihr befindlichen Schutzheiligen Zürichs stehen, mag sie, wie dies ähnlich auch vorkommt, nur willkürlich und zusammenhanglos auf demselben Steine gemeisselt worden sein, sicher ist sie das Bild eines weltlichen Fürsten — dies zeigt schon das Fehlen des Heiligenscheines — unbedingt liegt ihr eine historische Reminiscenz zu Grunde. Wir nehmen daher in ihr, wenn auch nur vermutungsweise, jenen Mann an, dessen Römerzüge auch das erste Auftauchen historischer Darstellungen in der romanischen Kunst Italiens, die schon erwähnten Reliefs der Porta Romana zu Mailand zur Folge hatten. Der mutmassliche Zeitpunkt der Entstehung unserer Sculptur liegt nicht fern von dem Jahre 1155, dem Krönungsjahre Friedrich I. Sollte da der bärtige Reiter mit Krone und Scepter und dem königlichen Adler hinter sich, an dessen Füssen wir grosse Sporen bemerken, nicht der Kaiser Rotbart sein, welcher, nachdem ihm Hadrian IV. zu Rom vor dem St. Mauritiusaltar die Krone aufs Haupt gesetzt hatte, die Stiefel mit den Sporen eben dieses Mauritius[1] anlegte, des Feldherrn der thebräischen Legion, welcher der Lokallegende nach, Felix und Regula in die Einöde Glarona und an den Fluss Lindomacus entsandt hatte, um das Christentum zu predigen.[2] Wie sinnig und schön erscheint uns plötzlich der

---

[1] Wetzler und Welte. Kirchenlexicon, «Legio Thebaica, p. 1623: — A. Mai, Spicil. Rom. VI, 228.

[2] Vgl. Martyrologium der Zürcher Stadtbibliothek Mscr. A. 3 N° XVII «Passio Sanctorum Felicis et Regulae».

Inhalt des alten Bildes, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie die heiligen Geschwister den frommen Kaiser, welcher gekrönt aus der ewigen Stadt zurückkehrt, huldigend mit ihren Märtyrerpalmen empfangen, erfreut über die Ehrung ihres alten Herrn und Meisters, dessen Gruss er ihnen über die Alpen zuträgt! —

Es ist anzunehmen, dass ursprünglich noch mehrere ähnliche Reliefs zum Schmucke des Kircheninnern vorgesehen waren, die zwei besprochenen jedoch nur ausgeführt wurden. Hierfür spricht unter anderm ihre willkürliche Verteilung im Kirchenraum. Das Guido-Relief ist nach der Westwand, das Felix- und Regula-Relief nach dem Mittelschiffe gerichtet. Beide Stücke waren ursprünglich nicht für ihren jetzigen Standort bestimmt und garnicht darauf eingerichtet, im Zusammenhange mit den andern Kapitellstücken des gleichen Bündelpfeilers versetzt zu werden. Dennoch sind sie nicht etwa später eingefügt worden, sondern gleichzeitig mit den andern Teilen bei Erbauung der Pfeiler an Ort und Stelle gesetzt. Beide Bildwerke wurden zu diesem Zwecke ein wenig zurecht gehauen. Man sieht deutlich, wie ihre Profilierungen an den Stossfugen mit denen der benachbarten Stücke notdürftig in Einklang gebracht sind. Ganz klar wird uns vollends die ursprünglich andere Bestimmung der Sculpturen, wenn wir die eine der mit schwungvollen Drachenfiguren geschmückten Schmalseiten des Guido-Kapitell betrachten. An dieselbe sollte sich ein gleichfalls nach oben schräg ausladendes Stück ansetzen; da statt dessen aber ein verticales an diese Stelle trat, ergab sich eine keilförmige, glattgearbeitete Stossfläche ohne den vertieften Bildgrund.

Schmalseite des Guido-kapitell.

Es liegt nun nahe, in den beiden Reliefs schon vorhandene, beim Bau später mitverwandte Sculpturen zu vermuten, doch glauben wir, dass ihre Entstehungszeit mit derjenigen der andern Arbeiten im Innern und am Portalbau des Grossmünsters ziemlich zusammenfallen muss. Eine durch Geldnot, Wechsel in der Leitung oder andere Umstände herbeigeführte Aenderung des Bauprogramms mag die Ursache gewesen sein, wesshalb diese beiden Bildwerke so vereinzelt und zusammenhanglos in dem Kreise

anders Gearteter dastehen. Dennoch sind sie keineswegs so wenig stilverwandt mit dem übrigen plastischen Schmuck des Grossmünsters. Nur die stoffliche Verschiedenheit der andern Kapitell- sowie der Portalsculpturen ist es, was dies auf den ersten Blick so erscheinen lässt. Viel Analoges zeigen z. B. die Bildhauereien am Portal. Dort kehrt unter den Tierbildern in dem Kreisgeflecht der Vogel des Heiligen-Kapitell sehr ähnlich wieder,[1] ebenso der Drache vom Guido-Kapitell. Die Köpfe beider Figuren, die Flügelstellung und das Schwanzgeringel bekunden ganz dasselbe Stilgefühl. Auch der Greif auf der andern Schmalseite desselben Kapitells legt den zwischen den Hinterbeinen hervorgestreckten Schweif in demselben schönen Kreis auf den Rücken, wie der Löwe, das zweite Tier links unten im Portalgerank. Sodann vergleiche man einmal den Kopf der obersten Figur des linken Kastenreliefs der Kirchenpforte mit dem des heiligen Felix, die erhobene Hand des Mannes darunter mit der der zweiten Figur von links auf dem Guido-Relief, die Kleidung dieser letzten Gestalt und ihrer Genossen mit der des Hifthornbläsers oder des Mannes mit der Kugel an der Kirchenthüre. Und so fort!

Auch bei andern Sculpturen im Münster selbst finden wir die Bleiaugen, das Zickzackornament und Aehnliches mehr.

Wir haben bei unsern Forschungen über die Bildhauereien des Grossmünsters auf urkundliche Nachrichten Verzicht leisten müssen. Die dargethane Verwandtschaft eines grossen Teiles seines plastischen Schmuckes zeigt aber, auch wenn wir denselben nicht als Werk eines Künstlers, sondern einer Schule zu erklären suchen, dass zu einer Zeit, über die uns geschichtliche Notizen fehlen, eine emsige Thätigkeit am Bau des Zürcher Gotteshauses geherrscht haben muss und dass das Versagen historischer Quellen keinen Beweis dafür liefert, dass die in Dunkel gehüllte Epoche seiner Baugeschichte nichts zur Vollendung des ehrwürdigen Denkmals beigetragen hat.

---

[1] Dieser Vogel findet sich auch sehr gleichartig an einem Fries im Innern des Münsters wieder. Die Laubverzierungen und das Flechtwerk des Portals sind völlig verwandt — erstere in ihrer auch echt italischen kerbschnittartigen Manier — an vielen Kapitellen im Münster zu treffen. Da wir letztere nicht besprechen, ist von einem eingehenden Vergleiche Abstand genommen, ebenso wie von den Kreuzgangsculpturen, deren zahlreiche lombardische Motive schon Stückelberg festgestellt hat.

VI.

Die vier Säulenstatuen am Gitterthor und die Kryptasäule der Domkirche zu Chur.

Das Thor des Gitters, welches den freien Platz vor dem Westportal der Domkirche zu Chur einfasst, wird von zwei modernen gemauerten Pfeilern gebildet, an deren Innenseiten sich je zwei nebeneinanderstehende Säulen erheben. Gegen die Schäfte dieser Säulen lehnen sich, auf aus den Basen hervorwachsenden Akanthusblättern stehend, die unterlebensgrossen (— 1,50 m. hohen —) Vollfiguren von vier Heiligen. Je zwei zusammengehörige Säulen fussen auf einem lagernden Löwen, welcher unter seinen Pranken einen menschlichen Körper festhält und zu zerfleischen im Begriff ist, die Kapitelle sind wiederum von zwei gleichen liegenden Untieren bekrönt. Man bemerkt auf den ersten Blick, dass man es hier mit einer späteren, willkürlichen Zusammensetzung einzelner Architektur- und Sculpturüberreste zu thun hat, welche sicherlich ehemals einem ganz anderen Zwecke dienten und einen ganz anderen Platz inne hatten. Die locale Altertumsforschung ist geneigt, diese Statuen dem IV. Jahrhundert zuzuschreiben, eine Annahme, welche sich wohl auf nichts anderes stützt, als auf den Umstand, dass an jener Stelle schon um diese Zeit ein Gotteshaus gestanden haben soll.

In der That gehören jene Figuren wohl unzweifelhaft der romanischen Epoche an; Jakob Burckhardt versetzt dieselben in das

XIII. Jahrhundert,[1] eine Datierung, welche in Anbetracht dessen, dass sich die romanische Kunst in dem entlegenen Alpenbistume nachgewiesenermassen länger erhielt, als in verkehrsreicheren Gegenden, wohl unbedenklich angenommen werden kann.

Thatsache ist, dass die vier Statuen sowie die Säulen und Löwen zu den zahlreichen figürlichen und ornamentalen Kapitellsculpturen im Inneren der Domkirche kaum irgendwelche Beziehungen zeigen, sich vielmehr hinsichtlich der Körperproportionen, Gesicht-, Haar- und Bartbildung, Gewandung und Gefält, sowie der ganzen Technik in der Behandlung des Materials von diesen unterscheiden.

Das einzige den Thorsculpturen vergleichbare Stück unter den Bildwerken des Domes ist die später dort eingefügte Säule in der Mitte der Krypta, welche, viel zu schwach, um wirklich stützen zu können, und, da sich das flache, weitgespannte Gewölbe selbst trägt, hierzu auch nicht nötig, dort nur einen decorativen Zweck erfüllt. Dieselbe hat einen schlanken, achteckigen, sich nach oben verjüngenden Schaft, welcher von einem Kapitell gekrönt wird, das ähnlichen figürlichen Schmuck, wie zwei der Kapitelle am Gitterthor zeigt, vier Gestalten, welche mit erhobenen Händen den Abakus zu stützen und zu tragen scheinen. Nur sind es hier bärtige Männer, draussen am Thore aber Engel. Die Basis der Säule lastet auf dem Rücken eines kauernden Männleins; dieses, welches die Last unter den Zeichen grösster Anstrengung trägt, hockt mit untergeschlagenen Beinen auf einer liegenden Löwengestalt, welche einen Widder unter ihren Tatzen festhält. Es wird von dieser Säule weiter unten ausführlicher die Rede sein.

Wenn nun auch nicht geleugnet werden kann, dass zahlreiche Motive der romanischen Bildnerei gleichzeitig an räumlich ausserordentlich weit von einander entfernten Bauten vorkommen, sodass es, um so mehr, als zahlreiche als Bindeglieder dienende Sculpturen untergegangen sind, sehr oft schwer und unmöglich erscheint, Einflüsse festzustellen und zu verfolgen, so muss doch

---

[1] Vergl. Jakob Burckhardt, Beschreibung der Domkirche von Chur. Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich. Bd. XI, Heft 7, p. 155. Daselbst auch mangelhafte Abbildungen der 4 Figuren.

die mehrfach ausgesprochene Ansicht, die romanische Plastik Churs stehe unter starkem, oberitalienischem Einflusse, wenigstens zum Teil als berechtigt anerkannt werden. Die Nähe der von Italien herüberführenden Alpenpässe, der Umstand, dass die meisten Bischöfe des deutschsprechenden Bündnerlandes italienischer Abkunft waren, macht dies begreiflich.

Doch auch hier gelten Ausnahnen. Die vier Säulenstatuen und der Kryptapfeiler, welche, wie schon gesagt, stilistisch mit den anderen Sculpturen des Lucius-Domes wenig gemeinsam haben, erscheinen nur in geringem Masse italienisch beeinflusst. Dies mag noch am meisten der Fall sein bei der Kryptasäule, welche sich ähnlich an der Façade des Domes von Piacenza,[1] am Hauptportal desjenigen von Modena[2] und an andern italienischen Kirchen findet. Doch spielt hier noch gewaltig die Frage mit, in wie weit die romanische Bildhauerei Italiens selbst von ausländischen Sculpturen abhängig ist. Es lässt sich schon jetzt behaupten, und die Ergebnisse späterer Forschungen werden es sicher bestätigen, dass eine ganze Reihe von Bildwerken Italiens unter dem stärksten Einfluss südfranzösischer Plastik entstanden ist.

Eine der bedeutendsten Schöpfungen der bildnerischen Kunst des XII. Jahrhunderts, ein Werk, das in Frankreich selbst seinen Einfluss mehrfach mächtig geltend machte, die prächtige Portalanlage von St. Trophime in Arles ist es, deren befruchtende Wirkung für Italien gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, und deren Statuen, wie wir hier nur beweisen wollen, auch den Schweizerischen zu Chur zum Vorbilde dienten.

Es klingt diese Behauptung wohl etwas gewagt und mag auf Zweifel stossen, doch diese schwinden bei genauerer Prüfung und zahlreiche, mindestens ebenso seltsam erscheinende Fälle von stilistischer Uebertragung auf weite Entfernungen haben uns gezwungen, auch das zuerst Unwahrscheinliche zu glauben.[3]

---

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, I, 273.

[2] Abgebildet bei d'Agincourt, Denkmäler der Architektur. Tafel LXX, fig. 4. — Weitere Abbildungen verwandter Sculpturen finden sich bei Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik, und bei Rohault de Fleury, La Messe.

[3] Während der Drucklegung dieser Arbeit veröffentlichte Dr. Wilh. Vöge in seiner Besprechung «Ueber die Bamburger Domsculpturen»,

Was Chur an schriftlichen Documenten, welche der Forschung eine Handhabe bieten könnten, besitzt, ist ausserordentlich wenig und reicht nicht über das XV. Jahrhundert zurück. Grosse Stadtbrände in den Jahren 1464 und 1576 haben alles historische Material älterer Zeit vernichtet. Auch das bischöfliche Archiv scheint nichts Urkundliches über unsere Statuen zu besitzen.

Wenn, wie im Folgenden bewiesen werden soll, die Churer Sculpturen auf die des Porticus von St. Trophime zurückgehen, so wäre hierdurch ihrer Datierung eine Handhabe gegeben. „Im Beginn des zweiten Drittels des XII. Jahrhunderts“[1] erhob sich das prächtige Bauwerk an der Rhonemündung. Es wäre also Jakob Burckhardts und Rudolf Rahns Ansicht, dass die Statuen während der Bauzeit des jetzigen Domes (1178 Beginn, 1252 Weihe des ganzen Baues)[2] gemeisselt wurden, nur beizupflichten. Sehen wir nun jetzt die Figuren selbst an; auf ihre mutmassliche ursprüngliche Bestimmung kommen wir später zu sprechen.

Zum Beginne stellen wir die Gestalten des Apostelfürsten Petrus von Chur und desselben Heiligen von der linken Seite des Arler Portaleinganges gegenüber. Es ist im Grunde derselbe Kopf, welcher auf beiden Körpern sitzt. Wenn uns der Churer anders erscheint, so liegt dies nicht in der Absicht, sondern im Unvermögen des Künstlers, ihn besser nachzubilden. Es ist bei diesem durchweg das Bestreben wahrnehmbar, seine Gestalten seitlich zusammen zu drängen, so dass aus dem Körper ein Pfeiler, aus der Plastik Architektur wird. Die Gestalten machen hierdurch den Eindruck, als wenn sie von beiden Seiten den gewaltigsten Druck auszuhalten hätten, als wenn ihnen nur der denkbar schmalste Raum zur Unterbringung ihres Körpers zur Verfügung stände. Wie bequem und ungezwungen steht dagegen nicht z. B. der Arler Petrus in seiner Nische. Dieser Umstand, die Einengung der Körper in Chur, muss vorweg betont werden, ihm ist bei der Betrachtung und beim Vergleich stets Rechnung zu tragen. So kommt es auch, dass manches Vergleichsobjekt, das wir bei den

---

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII. Band. 2. Heft, p. 103, die von ihm gleichfalls gemachte Wahrnehmung der Abhängigkeit Churs von Arles.

[1] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils, p. 130, unten.

[2] Jakob Burckhardt, a. a. O. p. 1 u. f.

Petrusstatue von Arles.

Petrusstatue von Chur.

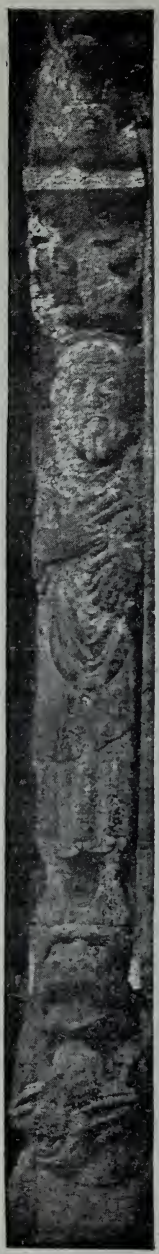
Arler Figuren in der Face-Ansicht wahrnehmen, uns in Chur erst sichtbar wird, wenn wir die Gestalten seitwärts betrachten, was leider die Abbildungen nicht immer in genügendem Masse ermöglichen. Unter dieser üblen Eigenheit des Churer Künstlers leidet nun auch die Kopfform, welche bei manchen Figuren beängstigend schmal und lang wird. Hierzu kommt noch, dass beim Petrus ein Stück der rechten Kopfseite abgesplittert ist.

Aber, wie gesagt, im Uebrigen sind die Köpfe ausserordentlich verwandt. Die Stirn wird bei beiden umsäumt von einem Kranze spiralartiger Locken, — was, wie Vöge[1] nachgewiesen, keineswegs eine ikonographische Vorschrift bei der Bildung romanischer Petrusfiguren war, — und von Runzeln durchfurcht. Aehnlich ist auch an beiden Werken das ausdrucksvolle Augenpaar mit starken Lidern, hohen Brauen und ausgebohrten Pupillen, sowie die kräftige Nase und der tiefausgearbeitete Mund. Dasselbe gilt von dem an den Enden aufgerollten Schnurrbarte, dem in der Mitte geteilten und symmetrisch gelockten Backenbarte. Das Gewand der Arler Petrusfigur ist in Chur nicht nachgebildet, es unterscheidet sich auch völlig von der Kleidung aller andern Arler Apostel und geht wohl auf ein älteres, antikes Vorbild zurück. Auch auf solche Feinheiten wie die Differenzierung von Stand- und Spielbein lässt sich der Churer Künstler nicht ein. Immerhin zeigt sich am Gewande noch manches Gemeinsame. Der weite Halsausschnitt, das Tragen des Obergewandes über dem linken Arm, der enge rechte Unterärmel mit ornamentiertem Streifen am Handgelenk. Und dann die Haltung der Arme und Hände. Die Art wie Buch und Schlüssel in ihnen ruhen. Und die Lage der Schlüssel selbst. Das parallele Nebeneinanderliegen der Schäfte, das Zeigen der Bärte nach entgegengesetzten Richtungen habe ich ausser bei diesen zwei nur noch bei einer dritten Petrusfigur feststellen können, derjenigen im Tympanon des Baptisteriums von Parma,[2] einem Werke Benedetto Antelamis, eines Meisters, von dessen starker Schulung an dem Arler Prachtbau ich völlig überzeugt bin.

---

[1] W. Vöge, a. a. O. p. 35.

[2] Abgebildet bei Max Gg. Zimmermann, a. a. O. Abb. 42.



Paulusstatue von Chur.

Im Nebenmanne des Petrus, welcher gleich ihm das Antlitz dem Platze vor dem Dome zukehrt, erkenne ich den Apostel Paulus; beide Gestalten waren, wie man schon aus den gleichen Kapitellen über ihren Häuptern schliessen kann, auch früher schon Pendantfiguren. Jakob Burckhardt sah in dieser Figur einen Propheten, dennoch ist seine Bezeichnung als Paulus doch wohl zutreffender, erstens schon wegen des Umstandes, dass er sich neben dem Apostel Petrus aufgestellt befindet, und ferner wegen der Thatsache, dass er eine ziemlich getreue Nachbildung des Paulus vom Arler Portal ist. Gleich diesem zeigt er die hohe kahle, mit Falten bedeckte Stirn, den senkrecht herabfallenden Schnurrbart und den in zwei zierlich gedrehte Spitzen endigenden Vollbart. Am entscheidendsten aber ist die Aehnlichkeit der Handhaltung. Die Rechte fasst das untere Ende einer nicht völlig aufgewickelten Schriftrolle, welche sich über die Brust legt und auf der rechten Schulter endigt, die Linke deutet mit drei ausgestreckten Fingern auf die Rolle, welche von zweien derselben überschnitten wird, Gold- und Zeigefinger sind umgelegt.

Am Gewande, welches im wesentlichen dem Arler gleicht, lässt sich noch eine schlagende Analogie nachweisen. Bei allen Statuen von St. Trophime nämlich bildet das geradlinig herabfliessende Gewand rechts und links unten ohrartige Faltenauswüchse, welche gleichsam das Auflagern des Kleides auf den Boden vergegenwärtigen sollen, trotzdem dieses thatsächlich nicht stattfindet. Diese Gewandwucherungen, vielleicht schon in Arles nicht mehr originell und ein wenig missverstanden, finden sich nun auch in Chur, trotzdem die Gewänder der dortigen Figuren noch bedeutend kürzer und völlig fussfrei sind. Bei einigen Figuren sind sie zwar arg bestossen und abge-

Apostelstatue von Arles.

Apostelstatue von Chur.

splittert, an der den modernen Thorpfeilern zugekehrten Seite wohl auch abgeschlagen, beim Paulus jedoch haben sie sich auf der freiliegenden Seite ganz den Arlern gleich erhalten.

Von den zwei mit dem Antlitz dem Kirchenportal zugerichteten Figuren ist die linke wieder ein echter Abkömmling eines Apostels von St. Trophime, und zwar des rechts neben Paulus stehenden und von Einigen „Andreas“[1] Genannten. Der Kopf allein zeigt dies.[2] Die Verzerrung ins Lange und Schmale abgerechnet, ist er fast derselbe. Die gleichfalls in der Mitte gescheitelte Coiffure ist zwar einfacher als die des Andreas, fällt aber, was sehr charakteristisch ist, gleich dieser über das Hinterhaupt herab und endigt in unten seitwärts fliessenden Haarwellen. Die lange schmale Stirn, die scharfgeschnittene Augenpartie, die sich schräg von den Nasenflügeln herabziehenden Falten, die ein wenig vorstehende Unterlippe, die Spaltung des Vollbartes, die ganze länglich-rechteckige Gesichtsform findet sich hier wie dort. Dazu kommt die Art, wie sich der gefältelte Saum des Untergewandes in weitem Halbkreis um den entblössten, starken Hals legt, die concentrischen Gewandcurven auf der Brust und unterhalb der das Buch haltenden Hand. Wie peinlich genau ist ferner das schichtenweise in drei Lagen übereinander fallende, den Unterkörper verhüllende Gewand nachgebildet, dessen mittelstes Stück sich sogar in derselben Richtung, von links nach rechts in die Höhe zieht. Dies Motiv, das allen vier Churer Statuen gemeinsam ist, treffen wir auch bei fast all' ihren französischen Vorbildern. Nächst diesen findet sich auch ein anderes, die drei senkrechten orgelpfeifenartigen Falten des Untergewandes, fast überall an beiden Orten. Ein Blick auf die Hände, deren eine mit der flachen Innenseite auswärts gekehrt erhoben ist, während die andere das Buch hält, zeigt, wie wörtlich hier der Künstler sein Vorbild

---

[1] z. B. Henry Revoil, Architecture romane du midi de la France. Vergl. Vöge, a. a. O. p. 20 Anm. 2.

[2] Dieser Kopf des «Andreas», welcher dem Churer Künstler zum Vorbild diente, ist derselbe, welchem auch jener Kopf einer Statue am Westportal von Chartres nachgebildet ist, welcher durch Viollet-le-Duc's Zeichnung im Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Bd. VIII — bei Vöge als fig. 1 a wiedergegeben — so berühmt wurde.

copiert hat.[1] Auch auf die Füsse kann man mit Erfolg einen vergleichenden Blick werfen.

Die vierte Figur — wir werden wohl auch in ihr einen Apostel vermuten dürfen — liess sich nicht so übereinstimmend, wie die drei andern in Arles nachweisen. Dass sie dort aber einmal existiert hat, lässt sich bei der grossen Treue, mit welcher die andern wiedergegeben sind, als sicher annehmen. Verwandtes findet sich viel. Die byzantinische Manier, mit den durch das Gewand verhüllten Händen das Buch zu fassen, erinnert ungemein an das Halten des Evangeliums durch den Matthaeusengel in der majestas domini des Tympanons, an die Könige im Bildfries links vom Portal, welche die Hände gleichfalls so in ihre Mäntel gewickelt tragen, oder an den unbezeichneten Apostel vom nördlichen Pfeiler des Arler Kreuzganges, welcher in gleicher Weise, wenngleich nur mit einer Hand, sein Buch hält. Der heilige Stephanus am gleichen Pfeiler mag als Beispiel für die streng symmetrische Darstellung einer solchen Heiligenfigur dienen; man beachte das diesmal genau in der Mitte des Körpers, unter den Händen in gleichlaufenden Halbkreisen herabfallende Mantelstück. Auch der erste Apostel an der linken Vorderseite der Arler Prachtthüre könnte für die gleichmässige Anordnung der Arme herangezogen werden. Noch etwas anderes zeigt uns bei dieser vierten Churer Figur die starke Abhängigkeit von Arles. Der Deckel ihres Buches trägt genau dasselbe Muster, wie die Bücher der zwölf Apostel auf dem dortigen Thürsturz, eine aus

Apostelstatue v. Chur.

[1] Eine Eigentümlichkeit des Churer Sculptors ist es, die Finger seiner Gestalten zu spreitzen. Er unterscheidet sich hierdurch von dem Arler Meister, bei welchem dieselben stets glatt geschlossen neben einander liegen.

Kreisen, Quadraten und mandelförmigen Figuren zusammengesetzte Verzierung.

Als Beweis für die italienische Provenienz der Sculpturen von Chur sind mehrfach die den Säulen zum Auflager dienenden Löwen mit den Menschenleibern unter sich angeführt worden. Diese aber finden sich in Arles gerade so gut und auf das Aehnlichste gleichfalls zu Füssen der Apostel. Man vergleiche die Löwenköpfe zu Füssen des Arler Johannes, der ersten Statue an der linken Eingangswand, und des Churer Petrus mit einander, was freilich durch die ungleich stärkere Verwitterung der letzteren etwas erschwert wird. Wie gleich sind nicht die tiefliegenden, von wulstigen Brauen effectvoll überschatteten Augen, die weite Oeffnung der aufgesperrten Rachen. Oder man halte einmal die Mähne des wieder völlig anders gearteten Löwen unter dem Churer Paulus neben die desjenigen, welcher sich zu Füssen des Arler Petrus gelagert hat, und man wird staunen über die vollständige Gleichheit der schichtenweise über einander liegenden, züngelnden Haarbüschel.

Fremdartig erscheinen uns die unmittelbar über der Basis aus den Säulenschäften hervorwachsenden Akanthusblätter, welche den Füssen unserer Apostel zum Standort dienen. Aber ist die Reihe gleicher Blätter, welche eine Hohlkehle bildend, über dem Figurenfries des französischen Portals hervorspriesst, nicht etwas sehr Verwandtes? Auch die korinthischen Kapitelle der Säulen in Chur sind nichts als vereinfachte und freilich ziemlich ungeschickte Nachahmungen derjenigen von St. Trophime. Neben diesen korinthisierenden Kapitellen finden sich an den Churer Säulen zwei, deren Deckplatten von im Hochrelief gebildeten Engelfiguren mit erhobenen Armen gestützt werden. Sie bereiten der Forschung einige Schwierigkeit und haben, wie Jakob Burckhardt sagt, „in der Romanischen Plastik des Nordens kaum ein Gegenstück“.[1] Denselben Gedanken nun, den Engel als Tragfigur, habe ich in Arles an einer Konsole des Portals — es ist die zweite von links — wiedergefunden, auch an Kapitellen mag er dort vorgekommen sein, wenigstens findet er sich an einem solchen an der

[1] Jakob Burckhardt, a. a. O. p. 151.

zweiten provençalischen Prachtfaçade, dem nahe bei Arles gelegenen, von St. Trophime stilistisch aufs Stärkste abhängigen, etwas jüngeren St. Gilles. Das Kapitell befindet sich an der freistehenden Einzelsäule rechts vom Eingange des Westportals.[1]

Bei der Säule in der Churer Krypta sind die Träger des Kapitell-Abakus keine Engel, sondern bärtige Gestalten, die man vielleicht für Propheten ansehen könnte. Der achteckige Schaft dieser Säule, welcher auch nicht zu den häufigsten Erscheinungen in der romanischen Architektur gehört, ist zu Arles am Portal und im Kreuzgange in der gleichen schlanken, sich verjüngenden Form zahlreich vertreten. Die den Säulenstamm tragende Sockelfigur erscheint in ähnlicher Funktion an der Basis der Mittelsäule des Arler Einganges; der unter ihr ruhende, den Widder zerfleischende Löwe liegt zu Füssen der Paulusfigur von St. Gilles,[2] der ersten rechts vom Eingange; eine ähnliche Idee, der einen Ziegenbock verfolgende Löwe, ist am Postament der Säule ganz rechts vom St. Trophime-Portal zur Darstellung gebracht. Kurz alles, und jedes, was wir an den genannten Sculpturen der Graubündener Kathedrale beobachten, können wir zurückführen auf den stolzen französischen Portalbau.

Dass die ganze Basencomposition der Kryptasäule, welche sich aus dem kauernden Männlein, dem darunter befindlichen Löwen und dessen Opfer, dem Widder, zusammensetzt, in Italien zahlreiche Analogien hat, darf nun freilich nicht unbeachtet bleiben. Sie kommt ausser an den eingangs angegebenen Stellen in fast völlig gleicher Bildung an den vier Säulen der Krypta-Vorhalle des Domes von Modena, einem etwa gleichalterigen Werke des XIII. Jahrhunderts vor. Rohault de Fleury und Max Georg Zimmermann nehmen diese Säulen als Stützen einer ehemaligen Kanzel in Anspruch, während Adolfo Venturi sie an ihrem jetzigen Standpunkt belassen wissen will, und mit Hülfe einiger in der Kirche versprengter Reliefs und anderer Bauteile zur Reconstruction eines mit sculptierten Brüstungen geschmückten „pontile“ verwendet.[3] Diese Reconstruction ist sicher unanfecht-

---

[1] Abgebildet im «Album du musée de sculpture comparée», pl. 11.
[2] Abgebildet im «Album du musée de sculpture comparée», pl. 12.
[3] Adolfo Venturi, Museo civico di Modena, Aufsatz Nr. XV in «Le Gallerie Nazionali Italiane, Notizie e documenti». Anno III, p. 273.

bar, aber was Venturi dabei entging, ist der Umstand, dass sämmtliche dazu benutzten Sculpturen — Reliefs sowohl, wie Kapitelle — inhaltlich und stilistisch von den beiden grossen Denkmälern der Provence, St. Trophime und St. Gilles, abhängig sind. Es wäre leicht, dies bis zur Evidenz zu beweisen, und wenn an dieser Stelle auch leider davon abgesehen werden muss, so wollen wir doch nicht versäumen, wenigstens die Thatsache auszusprechen. Und so mag wohl diese in Italien so verbreitete Basenbildung ihre Heimat auch auf französischem Boden haben, wenn sie sich dort auch nicht in völlig gleicher Form erhalten hat.

Die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung der fünf besprochenen Säulen ist uns nur halb zu lösen gelungen. Die bisherige Annahme, dass die vier Säulen des Gitterthores früher eine Kanzel trugen, [1] büsst etwas von ihrer Wahrscheinlichkeit dadurch ein, dass die Vorbilder der Schweizer Sculpturen nicht in Italien, wo diese Kanzelbauten heimisch waren, zu suchen sind, sondern dass sie, wie wir gezeigt haben, im südlichen Frankreich wurzelten. Hier finden wir verwandte Teile aber meist an den Aussenseiten der Kirchen zur Decoration von Façaden, Vorhallen und Portalen verwandt. Es lag daher nahe, anzunehmen, dass auch die Churer Sculptur-Ueberreste ehemals einer porticusartigen Vorhalle der Kathedrale oder einer ähnlichen Anlage zum Schmucke gedient hätten. Aber die Aussenseite der Kirche, der Raum vor derselben, nichts am ganzen Gebäude giebt uns einen Anhaltspunkt, lässt uns darauf schliessen, dass hier etwas Derartiges bestanden habe.

Es ist daher sehr wohl möglich, dass, wenngleich Stil, Form und stofflicher Inhalt der Churer Sculpturen französischer Herkunft sind, diese doch Teile eines Bauwerkes gebildet haben, welches aus der kirchlichen Architektur Italiens stammt. Nach Vornahme einer kleinen Correctur können wir nun die fünf Stützen mit Leichtigkeit in gleiche Höhe bringen und somit als Träger desselben Werkes verwenden. Natürlich trug früher jede der vier

---

Ebenda Abbildungen der Reconstruction und der Details. — Eine Abbildung des jetzigen Zustandes des «Pontile» bei Max Gg. Zimmermann, a. a. O. p. 163. — Vergl. auch Rohault de Fleury, La Messe, Études archéologiques sur les monuments, IIIe vol. p. 57 Taf. CCVI.

[1] Jakob Burckhardt, a. a. O. 155.

Löwengestalten am Gitterthor einen Apostel, nicht die unteren je zwei, wie dies heute der Fall ist. Auf dem Rücken des oberen Löwen rechts vom Eingange ist noch heute die horizontale Abflachung, auf welcher die Säulenbasis ruhte, deutlich wahrnehmbar. Entfernen wir nun die zwei oberen Löwen, geben jedem der Apostel eins der vier lagernden Tiere als Fussgestell und diesen selbst einen Sockelblock von ca. 50 cm. Höhe, wie ihn der Churer Kryptalöwe, sowie alle italienischen und französischen besitzen, und wie er auch ihnen eigen war, so messen alle 5 Säulen genau 2,87 m. Mit Hülfe dieser fünf Säulen liesse sich nun sehr leicht eine Estrade, eine Art „cantoria“ oder „pontile“ reconstruieren, wie sie verwandt in Pistoja oder Modena auf Löwenkörpern, mit und ohne hockendem Männlein darauf neben einander, ruht, und diese könnte sehr gut, wie jene im letztgenannten Orte, dem erhöhten Chore vorgebaut gewesen sein und in der Mitte zwischen den zwei seitlichen Aufgängen eine Vorhalle des Churer Krypta-Einganges gebildet haben. Wir müssen es nun dabei bewenden lassen, die Hypothesen über die ehemalige Verwendung unserer Bildwerke um eine neue vermehrt zu haben. Immerhin hat auch diese ihre Berechtigung.

VII.

Die Apostel- und Vincentiustafel im Münster zu Basel.

Wir kehren zum Schlusse unserer Betrachtungen noch einmal zu jenem Bauwerke zurück, dessen reiches Portal den Ausgangspunkt derselben bildete, zum alten Basler Münster. Unter den aus der romanischen Epoche stammenden Plastiken, welche dieses herrliche Gotteshaus in seinem Innern birgt, sind die bemerkenswertesten selbständigen Kunstwerke unstreitig die zur Zeit in die Ostwände des Querhauses eingelassenen Hochreliefplatten,[1] welche unter dem Namen einer Apostel- und Vincentiustafel schon mehrfach in der kunstgeschichtlichen Literatur Erwähnung gefunden haben.[2]

Etwas Abschliessendes ist jedoch bisher noch nicht über diese beiden Werke veröffentlicht worden; auch die Frage nach ihrem Alter und ihrer Provenienz wurde stets verschieden beantwortet, sodass ein Versuch, Genaueres über die zweifellos bedeu-

---

[1] Früher befanden sich beide Tafeln an anderen Orten; das Apostelrelief in der Krypta, dasjenige mit der Legende des heiligen Vincentius, senkrecht in zwei Hälften geteilt, an den Seitenwänden der vom Querhause nach dem Chor führenden Treppen. Vgl. Jakob Burckhardt, Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel, vom Jahre 1842.

[2] Die betreffenden Werke sind an den Stellen namhaft gemacht, in welchen Bezug auf sie genommen ist.

tenden Sculpturen festzustellen, berechtigt erscheinen mag. Beginnen wir mit einer kurzen Schilderung dessen, was auf beiden Tafeln dargestellt ist.

Die Aposteltafel (Taf. VIII), eine rote Sandsteinplatte von 1 m Höhe und 1,52 m Breite, zeigt eine Arcatur von drei flachen profilierten Bögen, welche auf vier Säulen mit attischen Basen und korinthisierenden Kapitellen ruhen. In den drei so gebildeten Feldern stehen je zwei männliche Gestalten. Sie werden durch einen sich am oberen Rande der Tafel hinziehenden, gemeisselten Streifen mit in der romanischen Kapitale gehaltener Inschrift[1] als die Apostel Petrus, Johannes, Bartholomaeus, Jacobus, Simon und Judas bezeichnet. Die vier Bogenzwickel unterhalb dieses Streifens sind mit je drei kleinen romanischen Fensteröffnungen ausgesetzt. Die ganze Tafel wird von einem einfachen, durch zwei erhöhte geradlinige Leisten eingefassten Rahmen umgeben.

Die Vincentiustafel[2] (Taf. IX) ist aus dem gleichen Material, wie die eben beschriebene, gefertigt, und hat — nach Abzug der jetzigen modernen Umrahmung — eine Höhe von 1,25 m und eine Breite von 1,95 m. Sie ist in vier zu zweit übereinander angeordnete Felder geteilt, welche durch einen gleichen Rahmen, wie den der Aposteltafel, von einander getrennt sind. Jedes der Felder, mit Ausnahme des letzten, enthält zwei zeitlich aufeinanderfolgende Scenen aus der Leidensgeschichte des Heiligen, beim vierten Felde allein sind deren drei zusammengedrängt. Auf dem oberen linken Felde sehen wir Vincentius, wie er als Diacon vor dem römischen Landpfleger Dacianus für seinen der Rede ungewandten Bischof Valerius von Valencia das Wort führt, und wie er dann seinen Glaubensmut durch Geisselhiebe büssen muss.[3]

---

[1] F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, II, 4, Nr. 7.

[2] Die Vincentiustafel war, wie erwähnt, früher in 2 Teile geteilt, doch ist dies sicher nicht ihre ursprüngliche Gestalt. Die Zerstückelung muss vielmehr später stattgefunden haben, und jetzt erst präsentiert sie sicher wieder wie ehemals.

[3] Die geschichtlichen Angaben über Dacianus und Vincentius schwanken. Den Anmerkungen zur «Legenda aurea» zufolge stirbt Vincentius im Jahre 287 unter Diocletian und Maximian. Nach der Real-Encyklopädie für protest. Theologie und Kirche (von Herzog, Plitt und Hauck) wird er 303 oder 304 vom Praeses Dacian von Sa-

Das zweite Feld, rechts oben, zeigt die Einkerkerung des Heiligen und seine Standhaftigkeit auf dem glühenden Roste, als deren Lohn ihm ein vom Himmel herabschwebender Engel die Märtyrerkrone darreicht. Auf dem ersten unteren Felde wird sein Leichnam aus dem Gefängniss gezerrt und den wilden Tieren zum Frasse hingeworfen, von den Raben aber gegen die gierig heranschleichenden Bestien verteidigt. Im letzten Felde endlich hat der Künstler, wie schon gesagt, drei Scenen vereinigen müssen. Der Tote wird hier auf Befehl des ergrimmten Dacianus von einem Schiffe ins Meer versenkt, aber auch die Wogen wollen den geweihten Leib des Gottesmannes nicht verschlingen, sondern bringen ihn an den Strand zurück, wo er von seinen Getreuen aufgefunden wird. Den Beschluss der Darstellungen bildet die kirchliche Bestattung in einer im Bau begriffenen Grabkapelle, der auf einem Kapitelle des unfertigen Gebäudes die treuen Raben, welche auch das Schiff begleiteten, beiwohnen.

Beide Tafeln fordern, trotz ihrer inhaltlichen Verschiedenheit, schon dadurch, dass sie zur Zeit gleichsam als Gegenstücke im Innenraum des Münsters angebracht sind, zum Vergleich mit einander auf, und dieser Vergleich ist auch schon angestellt worden. So sagt Rahn[1] in Bezug hierauf unter Anderm: „Auch die Gewänder, wo das antike Idealkostüm erscheint, zeigen völlig übereinstimmende Motive, sodass zum Mindesten die Annahme eines gleichzeitigen Ursprunges dieser Tafeln nicht ungerechtfertigt erscheint.“ Dies muss zugegeben werden, und noch etwas Anderes soll im Folgenden bewiesen werden, nämlich dass es dieselbe Künstlerhand war, welche beide Tafeln meisselte.

Hierfür sprechen zahlreiche Analogien: Die Köpfe mit ihren niedrigen, bis zur Hälfte vom Haupthaar bedeckten Stirnen zeigen auf beiden Tafeln dieselbe längliche Form und eine völlige Uebereinstimmung der Technik in der Behandlung der Augen, deren Sterne durch eine grosse kreisrunde Vertiefung angedeutet sind.[2]

---

ragossa zu Tode gemartert. Doch war ein Dacianus auch unter Constantin I. im Jahre 358 Konsul. Vgl. E. A. Stückelberg, Das constantinische Patriciat. Basel 91, p. 71.

[1] J. Rud. Rahn, Geschichte d. bildenden Künste in d. Schweiz, I, 261.

[2] Diese Vertiefungen waren möglicherweise ursprünglich mit irgend

Auch die formale Gleichheit und der etwas hohe Sitz der Ohren muss hervorgehoben werden. Wenn man von dem Umstand absieht, dass der sehr viel kleinere Massstab bei den Darstellungen der Vincentius-Tafel dem Künstler das Ausarbeiten der Details wesentlich erschweren musste, zeigt sich auch in der Behandlung des Haupthaares bei beiden Bildwerken eine erstaunliche Uebereinstimmung. Man vergleiche beispielsweise den Krauskopf des Johannes (Ap. T.) mit dem des Mannes, welcher auf der Vinc. T. mit erhobener Geissel zum Schlage gegen den Heiligen ausholt. Bei beiden zeigt sich genau dieselbe kugelige Lockenform, bei beiden ist der Mittelpunkt der Lockenringel durch das gleiche, runde Bohrloch gebildet. Noch augenfälliger ist die Aehnlichkeit der Frisuren des vor dem Richterstuhle Dacians stehenden oder des an die Säule gefesselten Märtyrer-Diaconen und des Jacobus auf der Ap. T. Hier bildet das Haar nebeneinander angeordnete sanfte Hügel, diese Hügel aber sind von feinen, parallel laufende Haarsträhne andeutenden Rinnen durchfurcht.

Dasselbe gilt von den Bärten. Man beachte den Schnitt und die Flächenbehandlung der Backenbärte, die über die Mundwinkel herabfallenden Schnurrbartenden. Der Vergleich der Körperproportionen wird durch das verschiedene Grössenverhältniss, die Ungleichheit der Bekleidung und Stellung der Figuren auf beiden Reliefs erschwert.

Die von Rahn[1] gemachte Wahrnehmung, die Figuren hätten zu kurze Arme, trifft mit wenigen Ausnahmen — z. B. der von den Raben verteidigte Leichnam — zu. Sehr tüchtig ist dagegen bei beiden Bildwerken die Form und das Spielen der Hände gegeben. Es wird schwer halten, eine unnatürliche oder verzeichnete Hand zu entdecken, was ein rühmliches Zeugnis von der Naturbeobachtung und Gestaltungsgabe des Künstlers ablegt. Wie beredt sind nicht die Gesten der sich mit einander unterhaltenden Apostel, von welcher Naturwahrheit andererseits die herabhängenden Hände des toten Heiligen (Vinc. T. links unten). Auch bei den zahl-

---

einer Masse, etwa wie mehrfach an Sculpturen im Zürcher Grossmünster, mit Blei ausgegossen. Thatsächlich steckt noch heute in den Augen einiger Köpfe der Vinc. T., so z. B. in denen des einen Raben, eine harzige Substanz, welche jedoch auch späteren Ursprunges sein kann.

[1] Rahn, a. a. O. p. 261.

reichen bewegten Gestalten der Vinc. T. findet sich keine Hand, welche nicht richtig zufasst oder sonst unangemessen handelt. Auch hier findet sich manches Verwandte. Wie völlig gleich sind nicht die wie abwehrend erhobenen Hände des Bartholomaeus (Ap. T.) und des Bischof Valerius (1. Scene der Vinc. T.).

Die Gewänder sind überall gleich gut, obschon die verschiedenen Trachten den Vergleich erschweren. Wo die Kleidung eine ähnliche ist, tritt auch hier stets die stilistische Verwandtschaft zu Tage. Um ein Beispiel herauszugreifen, halte man den eingewickelten Arm des Mannes, welcher die Geisselung des Vincentius überwacht, gegen den des Johannes, oder vergleiche die schräg herabfallende Saumlinie seines Gewandes mit der am Mantel des Judas.

Werfen wir noch einen Blick auf die Architektur, so bietet sich uns wiederum reiches Material zur Bekräftigung unserer Annahme. Die zwei Säulenkapitelle im ersten Felde der Vinc. T. sind die gleichen, wie die vier der Ap. T. Die attischen Basen der Säulen sind zwar der ganzen romanischen Kunst eigen, doch ist auch hier die Gleichheit der Verhältnisse und hauptsächlich die bedeutende Höhe der Plinthe bemerkenswert. Die halbrunden Fensteröffnungen in den Zwickeln der Ap. T. kehren, bis auf die schmalen Umfassungslinien genau dieselben, in zahlreicher Wiederholung auf der andern Tafel wieder, sind dort auch im gleichen Sinne als Zwickelfüllungen verwandt (I. und IV. Feld). Wo aber auf der Vinc. T. offene bogentragende Säulenstellungen, den Arkaden der Ap. T. vergleichbar, vorkommen (I. und IV. Feld), sind die Bogen nicht halbrund, sondern flach wie dort, und zeigen — am Begräbnissbau des Vincentius — die gleiche, viellinige, sonst in der romanischen Architektur ungebräuchliche Profilierung, wie man sie häufig an den Archivolten römischer Triumphbögen findet. [1]

Auf die Gleichheit der Umrahmung beider Tafeln ist schon eingangs hingewiesen worden. Ein wahrscheinlich metallener Schriftstreifen zierte, ähnlich dem gemeisselten auf dem Apostel-

[1] Z. B. am Titusbogen in Rom, am Trajansbogen in Benevent, sowie an den Pforten des Septimius Severus- und des Trajansbogen zu Rom u. an vielen andern.

relief, jedenfalls auch das andere Bildwerk; die Vertiefungen auf seinem mittleren Querrahmen dienten sicher zur Aufnahme der ihn befestigenden Stifte.

Angesichts einer solchen Masse von Uebereinstimmungen, welche sich noch vermehren liesse, dürfte die These: „Apostel- und Vincentiustafel sind Werke desselben Künstlers", kaum noch auf Widerspruch stossen! —

Ist nun einerseits die Identität des Stils und der Technik beider Tafeln festgestellt, so wird es andererseits nicht so leicht sein, weitere, verwandte Schöpfungen der romanischen Epoche namhaft zu machen. Beide Reliefs bilden im Gebiete der frühmittelalterlichen Schweizer Kunst so fremdartige Erscheinungen, dass man vergeblich nach Aehnlichem suchen wird. Und doch erscheinen uns die Werke an sich nicht fremd, im Gegenteil glauben wir an ihnen manchen oftgesehenen Zug, manches wohlbekannte Motiv zu entdecken Es wird also geboten sein, ausser Landes Umschau zu halten und auch zeitlich um ein Beträchtliches zurückzugehen.

Da ist es denn die Verwandtschaft des Apostelreliefs mit den antiken, römischen Sarkophagsculpturen, welche man zuerst wahrnimmt. Wir wissen, wie die altchristliche Sarkophagsculptur aus diesen heidnischen Kunstwerken sich entwickelte, wie die christlichen Sarkophage im Mittelalter dann häufig als Altäre benutzt, als Reliquiensärge hochgeachtet wurden, wie nicht blos in Italien, sondern auch diesseits der Alpen, so in Südfrankreich, antikes Gerät für den kirchlichen Gebrauch verwendet wurde.

Von diesen heidnischen Steinsärgen nun, auf welchen man mythologische oder geschichtliche Darstellungen zwischen „die Scenen gliedernden" Säulenstellungen abzubilden pflegte, übernahm die altchristliche Kunst die flachbogige Arcatur, in deren Intercolumnien sie mit Vorliebe die Figuren der Apostel oder sonstiger Heiligen in stehender oder sitzender Haltung anbrachte, und diese Manier eignete sich sodann das Mittelalter an, welches sie bei grösseren Werken der Plastik (Altären, Tumben, Chorschranken), wie auch bei Werken der Kleinkunst (Reliquiarien aus Elfenbein und Metall u. s. w.) Jahrhunderte lang variierte.

---

[1] Vgl. Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte: Das Nachleben der Antike im Mittelalter, p. 18.

Rahn,[1] welcher die Frage nach dem Alter der Basler Reliefs offen lässt, sagt von der Ap. T.: „Nun erscheint aber das Bildwerk, verglichen mit den heimischen Bildwerken des XII. Jahrhunderts, so ungleich freier und augenscheinlich unter dem Einfluss spätrömischer oder altchristlicher Vorbilder entstanden, dass man sich für eine spätere Datierung nur unter der Voraussetzung entscheiden wird, es sei diese Tafel von einem fremden, den einheimischen Künstlern des XII. Jahrhunderts bei weitem überlegenen Bildner gefertigt.“ Eine genaue Analyse unserer Sculpturen, denn dasselbe gilt auch von der gleichalterigen Vinc. T., wird dieses vortreffliche Urteil bestätigen.

Ist das System der architektonischen Umrahmung nur im Allgemeinen und übersetzt in die Formensprache der Romanik, dem der älteren Steinsärge nachgeahmt, so konnten die Gestalten der Glaubensboten selbst nur von einem Künstler geschaffen werden, welcher Auge und Hand durch langen, vertrauten Verkehr mit der Antike gebildet hatte. Und dies war zur Zeit der Entstehung unserer Tafeln nur in Italien oder in dem an römischen Kunstwerken überreichen Südfrankreich möglich. Im letztgenannten Lande haben sich antike Sculpturen, welche dem Basler Künstler hätten zum Vorbild dienen können, bis auf den heutigen Tag in Menge erhalten, dort lässt sich auch direkt der Einfluss derselben auf die Sculptoren der romanischen Epoche nachweisen. Man denke nur an die gleichfalls dem XII. Jahrhundert angehörenden Apostelstatuen der Kirche St. Trophime in Arles, welche, wie auch die Ornamentik dieses Baues, die Bekanntschaft und das Studium der Antike erkennen lassen.

Vieles von den Gewandmotiven unserer Apostel, wie das sich straff und gurtartig um den Leib legende Obergewand, das Tragen des Mantels über dem Unterarm, das Einhüllen des Armes in ihn, das Knüpfen und Binden desselben mit durchgezogener Schlaufe oberhalb der Hüften, alles dieses gemahnt uns an die römische Togastatue.

Die Art, das Haar bis tief in die Stirne zu tragen, welche den Basler Figuren durchweg eigen ist, ist entschieden südlicher Natur, während „die Technik mit den effectvoll ausgearbeiteten

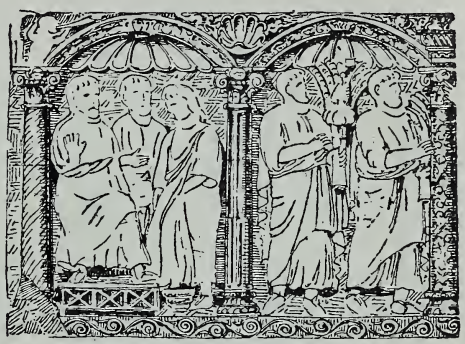
---

[1] Rahn, a. a. O. p. 259.

Tiefen“ (Augen, Locken) uns ebenso gut an römische Grabreliefs erinnern kann, wie die romanische Plastik Sienas seinerzeit Lübke hieran erinnerte.[1] Die klare und ausdrucksvolle Stilisierung der Gesichtsflächen, die starken, geraden Nasen sind eine entschiedene Descendenz antiker Formanschauung.

Nicht unwesentlich wird unsere Annahme durch den Umstand unterstützt, dass die Füsse der Apostel mit Sandalen antiker Art bekleidet sind; diese Fussbekleidung musste dem nordischen Künstler fremd, dem klassisch gebildeten, südländischen dagegen geläufig sein.[2]

Ein spätrömischer, aus Arles stammender Sarkophag, welcher sich zur Zeit im dortigen Musée lapidaire befindet und auf seinen Langseiten auch die Bilder der Apostel trägt, kann trotz seiner nicht übergrossen Aehnlichkeit mit der Basler Tafel in den Bereich unserer Betrachtungen gezogen werden, weil er ein interessantes Glied in der Entwicklungskette der antik beeinflussten romanischen Sculpturen zu bilden geeignet ist. Man vergleiche ihn mit der Seitenwand einer Tumba, welche aus der Kirche von St. Menoux (Allier) stammt und die Reliquien des dortigen Localheiligen enthielt.[3] Dieser aus dem XII. Jahrhundert stammende Steinsarg hat mit dem Arler das Muschelornament als Zwickelfüllung, mit dem Basler Relief das Motiv der kleinen Fensteröffnungen und die hinsichtlich der Kapitelle und Basen sehr ähn-



Von einem römischen Sarkophag zu Arles.

---

[1] W. Lübke, Geschichte der Plastik.

[2] Die Gestalten der romanischen Plastik Deutschlands sind meist entweder barfuss oder, wie an der «Goldenen Pforte» zu Freiberg i/S. mit Schuhen bekleidet. Wo Sandalen vorkommen, wie in Bamberg, wird man stets an direkte oder indirekte antike Einflüsse denken müssen.

[3] Vgl. J. J. Morêt curé-doyen de St. Menoux: Saint-Menoux, sa vie et son culte.

lichen Säulen, mit beiden Bildwerken aber die flachen Bögen und die antike Gewandung der Apostelgestalten gemein. Dass nun der Künstler der Basler Werke von jenseits der Alpen stammen könne, ist kaum anzunehmen, dagegen mehren sich immer mehr die Zeichen, welche für seine südfranzösische Herkunft sprechen. So ist es eine beliebte Gepflogenheit der mittelalterlichen französischen Kunst, die Apostel zu zweit in Unterhaltung begriffen, darzustellen, wenngleich dieses Motiv wohl aus „in letzter Linie frühbyzantinischer Quelle" stammt.[1] Klingt doch, was Viollet-le-Duc über die aus der II. Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammenden Apostelfiguren des Südportals der Kathedrale von Amiens sagt, als sei es auf die Basler Gestalten bezogen: „Là ils sont représentés dissertants entre eux: quelques-uns tiennent des livres, d'autres des rouleaux déployés".[2] Gehen doch auch die am Georgenchor zu Bamberg in Rede und Gegenrede dargestellten Apostel und Heiligen auf französische Vorbilder zurück.[3] Die zwei Schlüssel ferner, welche der Basler Petrus gemäss Matthaeus 16, 19 in Händen hält, lassen den französischen Meister vermuten, denn bei den dortigen Petrusdarstellungen ist stets die Zweizahl der Schlüssel gewahrt, während sich bei den Deutschen meist nur einer findet.[4]

Von einer Tumba in der Kirche von St. Menoux (Allier).

Manches von dem Gesagten kann in gleichem Masse auf die

---

[1] Wilh. Vöge, Ueber die Bamberger Domsculpturen. Repert. f. Kunstw. XXII. Bd. 2. Heft, p. 100.

[2] Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture. Im Artikel: Apôtres.

[3] Artur Weese, Die Bamberger Domsculpturen. Strassburg 1897.

[4] Dass in den alten Gasthofnamen mehrfach Beziehungen zur Kirche (z. B. Engel, Kreuz u. a. m.) anklingen, ist bekannt. Charakteristisch ist nun, dass wir in Deutschen Landen allgemein das Wirtshaus «zum Schlüssel», in Frankreich und der welschen Schweiz dagegen stets die «deux clefs» finden.

Darstellung des Vincentius-Martyrium bezogen werden, doch finden sich auf diesem Werke andererseits auch zahlreiche Reminiscenzen sowohl an die antike, wie an die altchristliche Kunst.

Als hauptsächlichste literarische Quelle, welche der Bildner bei der Darstellung der Leidensgeschichte seines Heiligen zu Grunde legte, ist wohl die „Passio Sancti Vincentii Martyris", das lange Gedicht des Hymnendichter Aurelius Prudentius Clemens anzusehen, an dessen Text sich der Künstler ziemlich genau hält, wenngleich er nur die wichtigsten und geeignetsten Scenen des langen Leidensganges herausgriff und bildlich darstellte. So erscheint das Bild, auf welchem der den Qualen des glühenden Rostes ausgesetzte Heilige trotzig sein Haupt zu dem Aufseher der Folterknechte umwendet, wie eine Illustration zu den Worten, welche Prudentius den Märtyrer sagen lässt:

Tormenta, carcer, ungulae,
Stridensque flammis lamina
Atque ipsa poenarum ultima
Mors Christianorum ludus est.[1]

Prudentius ist es auch, auf welchen der nackte zur Hälfte von Wolken verdeckte Genius zurückzuführen ist, welcher auf dem zweiten Abteil der Tafel dem Fenster des Kerkers zuschwebt, in welchen Vincentius verbracht wird, und welcher sich neben den andern in Gewänder gehüllten Engelsgestalten entschieden fremdartig ausnimmt.[2] Schnaase sagt hierzu:[3] „Prudentius führte

---

[1] Aurelii Prudentii Clementis carmina. Peristephanon V. Passio Sancti Vincentii Martyris, vers 61 ff. — Prudentius lebte zu Ende des IV. Jahrhunderts.

[2] Der zipfelförmige Gegenstand in der linken Hand des «Genius», welcher in das Kerkerfenster hineinreicht, muss als Tuch gedeutet werden. Dieses hatten in der mittelalterlichen Kunst und zwar sehr häufig in Frankreich, die Engel in Händen zum Tragen der Märtyrerkrone, des Palmzweiges, des Evangeliums (der Matthaeusengel), später auch zum Tragen des Kreuzes, der Dornenkrone, der Nägel u. s. w. Auch die Seele des Toten wird von ihnen mit einem Tuche aufgenommen. Vgl. Feld III der Vinc. T. Schliesslich wird es aber auch allein, wohl zum Trocknen des Blutes oder Schweisses der Gemarterten getragen. Das letzte dürfte auch hier der Fall sein. Vgl. auch nebenstehende Figur von einer Martyriumsdarstellung in der Basilica S. Lorenzo in Rom.

[3] Schnaase, Geschichte d. bildenden Künste, 4, 1, 93.

in den Stoffkreis der Plastik allegorische Figuren, z. B. die Tugenden, die Laster, die sieben freien Künste u. s. w. ein. Diese Gestalten hatten daher einen historischen Boden, sie beruhten auf einer ehrwürdigen Tradition, und wenn man auch wusste, dass die Werke, in denen sie vorkamen, nur Dichtung und nicht wirkliche Geschichte enthielten, so war man doch zu sehr gewöhnt, der schriftlichen Ueberlieferung zu glauben, um ihnen jede Realität abzusprechen. In der That reiht sich die Vorstellung solcher Wesen sehr leicht an die der Engel an.“ Mit Recht weist auch Piper[1] darauf hin, „dass man damals zwischen Engeln und Genien überhaupt nicht streng unterschied, also auch geneigt sein konnte, aus den Genien, die man in der römischen Mythologie und Kunst so zahlreich vorfand, Engel zu machen“, und belegt seine Behauptung durch eine Stelle aus der lateinischen Uebersetzung des „Hirten“ des Hermas, wo das griechische „ἄγγελοι“ durch „genii“ wiedergegeben ist.[2]

Aber auch wo die Engel auf der Basler Sculptur nach Art der kirchlichen Kunstübung in Gewänder gehüllt sind, haben sie noch völlig antiken Charakter. Die oft bewunderte Gruppe der zwei die Seele des toten Märtyrer entführenden Engel[3] wäre wohl ohne klassische Vorbilder undenkbar. Derjenige rechts erscheint seiner Stellung nach einfach aus dem Zwickel eines römischen Triumphbogen herausgeschnitten.[4] Dazu kommt, dass beide Engel Stirnreifen tragen, was wohl unbedingt auf antike römische Tracht zurückzuführen ist. So findet sich noch Vieles. Man beachte z. B. den Baum, unter welchem der tote Körper des Dul-

---

[1] Piper, Mythologie der kirchlichen Kunst, I, 345.

[2] Die Stelle heisst: «δύο γάρ εἰσὶν ἄγγελοι μετὰ τοῦ ἀνθρώπου.» = «duo sunt genii cum homine». Hermae Pastor. Lib. II Mandat IV c. 2 in Patr. apost. T. 1, p. 93, ed. Cotel-Cleric. vgl. Piper 345. — Bildet doch auch Giotto noch im XIII. Jahrhundert in der Oberkirche von Assisi neben bekleideten Engeln nackte Genien ab.

[3] Vgl. R. Rahn, a. a. O. p. 261.

[4] Aehnliches kommt in der mittelalterlichen Plastik mehrfach vor. So innerhalb der Charterer Schule an der Kirche Notre-Dame d'Étampes, wo sich in den Zwickeln über dem Portal Engel grösseren Massstabes befinden. Vgl. Vöge, die Anfänge des monument. Stils im Mittelalter, p. 108, Anm. 1. Auch in St. Gilles am Sockelrelief eines links vom Portal vorspringenden Pfeiler fand ich einen solchen den Zwickel füllenden Engel.

ders liegt. Obwohl etwas beschädigt, zeigt er an den erhaltenen Zweigen unzweifelhaft Lorbeerlaub. Dieses musste einem nordischen Künstler fremd oder zum mindesten zu fernliegend sein, ja, ein solcher hätte wohl überhaupt kein naturalistisch gebildetes Laub dargestellt, da die conventionelle Ausdrucksweise der deutschen Plastik zu jener Zeit Pflanzen und Bäume stilisiert und ornamental wiedergab. Man werfe nur einen Blick auf das rankenartige Bäumlein das Pyramus- und Thisbe-Kapitell im Basler Chorumgange, als auf des nächstliegende Beispiel.[1] Hätte ein deutscher Bildhauer aber doch einen realistisch gebildeten Baum darstellen wollen, so wäre er wohl auf eins der heimischen Laubhölzer verfallen.

Nun noch ein Wort über die Architektur: Die Säule, welche das erste Feld der Vinc. T. in zwei Compartimente teilt, zeigt eine deutliche Entasis. Zugegeben, dass sich diese in der romanischen Kunst öfters, z. B. an den Säulen des Domes zu Constanz zeigt, so ist sie doch keine mittelalterliche Erfindung, sondern eine aus dem Altertum übernommene Feinheit. Der turmartige in seinem oberen Teile absetzende Kerkerbau mit achteckigem Grundriss, welcher zweimal auf der Tafel vorkommt, hat sein Vorbild in den altchristlichen Grabkapellen, welche stets als runder oder polygonaler Centralbau aufgeführt wurden und sich hauptsächlich auf Elfenbeinsculpturen häufig nachgebildet finden, wenn es sich um die Schilderung der Auferstehung Christi oder der drei Marien am Grabe handelt. Dass beide Tafeln, wie Bode[2] bemerkt, in Anordnung und Behandlung auch an derlei Elfenbeinschnitzereien gemahnen, sei beiläufig noch erwähnt. Wenn nun auch bis ins Mittelalter hinein die Rotunde die hauptsächlichste Form der Grabkapelle blieb,[3] so ist neben ihr doch auch häufig die polygone Form angewendet worden, z. B. bei den dem II. Viertel des XII. Jahrhunderts angehörigen Grabkirchen des

---

[1] Abgebildet in den Tafeln zur Riggenbachschen Münsterpublication, Mappe zur Baugeschichte des Basler Münsters. — Bezüglich der deutschen romanischen Malerei sagt dasselbe, was wir über die Darstellung der Bäume in der Plastik gesagt haben, Paul Weber in seinem Buche «Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alp.»

[2] Bode, Geschichte der deutschen Plastik, p. 37.

[3] R. Rahn, Das Erbe der Antike, Basel 72, p. 20, 21.

Templerordens zu Metz und Laon oder bei derjenigen von Montmorillon in Poitou,[1] den Kapellen von Neuvy-St. Sépulcre (Indre), l'Aiguille und au Puy[2] sowie vielen andern. Neben den Abbildungen auf Elfenbeinarbeiten finden sich ähnliche Gebäude auf altchristlichen Mosaiken[3] wie auf den Reliefdarstellungen der romanischen Kapitelle Frankreichs.[4]

Auf dem letzten Bilde der Vinc. T., der feierlichen Grablegung des frommen Glaubenshelden, sehen wir in höchst anschaulicher und trefflich richtiger Weise dargestellt, wie Bauleute mit der Einwölbung eines Tonnengewölbes beschäftigt sind. Die Lehrbögen und der Schnitt der Steine zeigen uns, dass dem Künstler diese Technik des Wölbens eine wohlbekannte sein musste. Wo nun hätte er bessere Gelegenheit gehabt, dieselbe zu beobachten, als im südlichen Frankreich, dessen Kirchen wie St. Sernin zu Toulouse, Notre-Dame zu Clermont, die Kathedrale zu Autun und viele andere in ihren Mittelschiffen alle diese Gewölbeform zeigen, und das man mit Recht als die Heimat des Tonnengewölbes bezeichnen kann.

Auf Manches könnte noch hingewiesen werden, was dafür spricht, dass der Schöpfer unserer Tafeln in französischen Kunstanschauungen gross geworden sei; zahlreiche in der mittelalterlichen Kunst Frankreichs typische Einzelheiten lassen sich auf der Vinc. T. nachweisen, wie denn überhaupt der Kult des heiligen Vincentius in Frankreich ausserordentlich verbreitet war.[5] Eine solche in der französischen Plastik beliebte Figur ist das

---

[1] Schnaase, a. a. O. 4, 2, p. 335 und 337. — Bucher, Katechismus der Kunstgeschichte, p. 110.

[2] A. de Caumont, archéologie des écoles primaires, p. 196. — In der Schweiz zeigen die frühgotische Grabkapelle in einem Centralbau hinter der Kathedrale von Konstanz und diejenige bei Solothurn (1640 errichtet) den polygonalen Grundriss. Vgl. E. A. Stückelberg, «Die Verehrung des heiligen Grabes», p. 10.

[3] In der Apsis von St. Prudentia in Rom IV. Jahrh. Abgebildet bei Labarthe, Histoire des arts industriels au moyen-âge. Album II, CXXI.

[4] Kapitell von Notre-Dame du Port zu Clermont. Ende XI. Jahrh. Abguss im Trocadéro Nr. 55.

[5] So finden sich Vincentius-Reliquien in Paris (St. Germain), Vitry-le-François, le Mans, Besançon, Castres und Metz, Vincentius-Kirchen in Maçon, Viviers und anderen französischen Orten.

kleine Teufelchen, der „spiritus immundus“, welcher im ersten Bilde des Reliefs auf einer Säule sitzt, bei der Geisselungsscene aber nicht, wie Otte[1] sagt, „dem assistierenden Richter in den Haaren kraut“, sondern ihm seine grausamen Reden und Entschlüsse einbläst, welche den Gemarterten zu dem Ausrufe reizen: „O venenosa diaboli lingua, tormenta tua non timeo“.[2] Statt als Teufel erscheint dieser unreine Geist wohl auch in Tiergestalt;[3] sein Gegenstück, die himmlische Weisheit zuflüsternde Taube, das ständige Attribut Sanct Gregor des Grossen, ist wohl auch eine Erfindung französischer Miniatoren.[4]

Der dem Gefolterten die Märtyrerkrone reichende Engel und der Geistliche mit Rauchfass und Kreuz findet sich vielfach auf altfranzösischen Sculpturen ähnlichen Inhalts, doch sind sie freilich als Gemeingut der romanischen und später der gothischen Plastik zu betrachten.[5]

---

[1] Otte, Kunstarchäologie des Deutschen Mittelalters, p. 295.

[2] Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo historia Lombardica dicta. Cap. XXV. De Sancto Vincentio.

[3] Für diese Darstellungsweise, das Einflüstern böser Ratschläge durch den spiritus immundus in das Ohr des Richters, seien folgende Beispiele angeführt: 1. Ein Teufelchen auf der Schulter des Herodes, auf diesen einsprechend. Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes im Tympanon des nördlichen Seitenportales von Notre-Dame zu Paris. — 2. Ein Richter mit einer Wage, mit einem Manne mit Stab und Tasche verhandelnd, während ihm der Teufel seinen Rat ins Ohr bläst. Sculpturenfries der Vorhalle der Klosterkirche zu Andlau. Vergl. Woltmann, Elsass, p. 20. — 3. Broncethür zu Hildesheim (1015), Christus vor Pilatus. Ein unreiner Geist, etwa in Hundegestalt, legt dem zu Gericht Sitzenden das Vorderbein auf die Schulter. Abgeb. bei Otte, Kunstarchäologie, p. 304. — 4. Eine Darstellung, wohl Buchmalerei, bei Bastian, «Allerlei aus Volk- und Menschenkunde», t. II, Taf. IX, dort bezeichnet «Versuch des Versuchers zur Versuchung in tierischer Ungeheuerform. XI. Jahrhundert». (Vgl. nebensteh. Abb.)

[4] Vgl. Molanus, De historia sanctarum imaginum et picturarum, edit. Paquot, p. 265.

[5] Die Kronen tragenden Engel finden sich sehr häufig auf Martyriums-Darstellungen, kommen aber auch gelegentlich der Darstellung des jüngsten Gerichtes vor, wo sie den Seligen dieselben darreichen. Für die erste Art von Bildwerken sei ein Hochrelief aus der Kathedrale zu Reims angeführt, auf welchem ein in Wolken erscheinender Engel dem heiligen Benedictus die Krone bringt. XIII. Jahrh. Für die

Ist bis jetzt versucht worden, auf dem Wege der Vergleichung von Einzelheiten Aufklärung über unsere Basler Werke zu gewinnen, so sei nun noch ein Blick auf die Gesamtcompositionen der einzelnen Bilder der Vinc. T. geworfen. Auch sie hat der Künstler ebenso wenig wie die Ap. T. ohne Vorbilder geschaffen, was bei einer Natur, welche, wie nachgewiesen, so abhängig von den Schöpfungen älterer Zeiten, so aufnahmefähig für künstlerische Einflüsse war, nicht anders zu erwarten ist. Dass er trotz alledem immer noch bis zu einem gewissen Grade selbständig schuf und componierte, soweit dies für einen Sculptor der auf Tradition und handwerklichem Herkommen fussenden romanischen Schule überhaupt möglich war, soll dadurch nicht in Abrede gestellt werden. Es zeigt dies die Darstellung, auf welcher die Folterknechte den schon in Verwesung übergegangenen Leichnam des Heiligen aus dem Kerker hervorziehen. Dieses Bild ist so frisch und zeigt ein so ausgesprochenes und keineswegs erfolgloses Streben nach Realismus, dass man es — ebenso wie den Bau der Kapelle auf dem letzten Felde — nicht für Nachbildung, sondern für originelle Schöpfung halten möchte. Wie trefflich ist darauf nicht der Abscheu der drei Knechte vor dem Leichengeruch zum Ausdruck gebracht! Zwei halten sich bange die Nasen zu, während der Dritte, um die Hände frei zu haben, ein Tuch um die untere Gesichtshälfte gewunden hat.

Wir haben gesehen, wie der Bildner auf der Vinc. T. zuletzt, durch die Masse des darzustellenden Stoffes gezwungen, doch noch von der bis dahin beobachteten Zweiteilung der Felder abgehen und drei der figurenreichsten Compositionen noch innerhalb der letzten Umrahmung unterbringen musste, und wie er diese Aufgabe nicht ohne Geschick gelöst hat. Aber gerade auf dieser letzten Abteilung finden sich zwei an künstlerischem Wert sehr ungleiche Scenen, nämlich die Versenkung des Leichnams in das

---

Weltgerichtsdarstellungen kann z. B. diejenige von der Kathedrale von Bourges genannt werden. Hier verteilen Engel die Kronen an die den Himmel betretenden Seligen. XIV. Jahrh. — Der Geistliche mit Rauchfass und Kreuz kehrt auf fast allen Grablegungsscenen Heiliger und Märtyrer wieder, ein spätes Beispiel hierfür ist die Beerdigung des heil. Stephanus in der Lünette des südlichen Seitenportals von Notre-Dame zu Paris.

Meer und die Bestattung desselben in der Grabkapelle. Die erste ist in ihrer symmetrischen Anordnung doch ausserordentlich befangen, die zweite von einer hohen Lebendigkeit und frischen Naturwahrheit. Für manche der Scenen nun glauben wir, wenn auch keine direkten Vorbilder, so doch Darstellungen gefunden zu haben, welche auf ein gemeinsames Muster, es sei dies nun ein Werk der Malerei, Sculptur oder Kleinkunst, zurückgehen, auf jeden Fall aber viele verwandte Züge zeigen. Es sind dies Fresken, welche die Wände alter römischer Kirchen zierten und zum Teil noch zieren. So war der Porticus der Kirche S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane bei Rom mit nunmehr untergegangenen Fresken geschmückt, welche die Leidensgeschichte der beiden Kirchenpatrone enthielten. Der Kardinal Francesco Barberini liess von denselben seinerzeit Durchzeichnungen anfertigen, welche d'Agincourt in seinen „Denkmälern der Malerei" veröffentlichte. [1]

Wir finden dort auf dem Fresco, wo der Heilige auf Dacians Geheiss sanft gebettet wird, um Kräfte für neue Qualen zu sammeln, [2] der Tod ihn aber auf seinem Lager erlöst, hinter der Ruhestätte den achteckigen Kerkerbau, in dessen Fenster wie in Basel der Engel mit als Kind dargestellter Seele des Abgeschiedenen erscheint; auch die Kleidung der Männer, der kurze über den Hüften gegürtete Rock, ist dieselbe. Bei der Versenkung ins Meer ist nur das unmittelbare Auftauchen des Heiligen auf der andern Seite vergleichbar, aber die Figur des von den Raben bewachten Leichnams zeigt schon grössere Aehnlichkeit mit derjenigen unserer Sculptur.

Zweifellos jedoch bestehen Beziehungen zwischen der Basler Darstellung des Martyriums auf dem Rost und dem Wandgemälde aus dem Innern der Basilica S. Lorenzo fuori le mura, welches die

---

[1] d'Agincourt, Denkmäler der Malerei, Taf. XCVIII. Die Abbildungen d'Agincourts sind von uns im Gegensinne wiedergegeben worden, weil dies einmal den Vergleich mit der Basler Tafel erleichtert, sodann aber auch berechtigt erscheint. Wenigstens bildet d'Agincourt verschiedentlich bekannte Gemälde italienischer Meister in Umzeichnungen ab, sodass wohl auch hier unsere Wiedergabe erst wieder die Anordnung der Originale richtig stellt.

[2] Vgl. die «Legenda aurea» a. a. O.

Geisselung des heiligen Laurentius darstellt.[1] Die Folterbank auf dem römischen Bilde steht gleich dem Roste des Vincentius in einer flachgedeckten Halle, welche von Säulen mit Blattkapitellen getragen wird. Ein stehender Peiniger ist hinter, ein knieender, welcher an den Mann mit dem Blasebalg der Vinc. T. erinnern kann, vor das Schmerzenslager placiert. In gleicher Richtung schwebt auf beiden Werken der Trost bringende Engel herab. Ein Mann, welcher die ganze Execution zu überwachen scheint, steht am Kopfende des Delinquenten; die entsprechende Figur auf dem Basler Relief dürfte der freilich am Fussende und in sitzender Stellung abgebildete Richter sein. Beide sind in eine schmale, oben rundbogig abschliessende Nische hineincomponiert. Die ganze Halle ist endlich von zwei turmartigen Anbauten flankiert, wovon die eine rundlich, die andere spitz gedeckt ist, wie es auch unsere Basler Tafel zeigt.

Von einem alten Wandgemälde in S. Lorenzo fuori le mura zu Rom.

Es liegt mir nun zwar fern, behaupten zu wollen, dass das Schweizer Kunstwerk zu den italienischen Malereien in irgend einem Filialitätsverhältnisse stände, dies geht schon deshalb nicht, weil letztere entschieden jünger sind, aber, bei der evidenten Verwandtschaft beider mit einander, wird es klar, dass das gemeinsame Urbild im Süden zu Hause war. Wahrscheinlich war es ein leicht transportables Werk der Elfenbeinschnitzerei oder Buchmalerei welches unserm Künstler zum Vorbild diente. Dass dieser ein Südfranzose war, oder was in diesem Falle dasselbe ist, im südlichen Frankreich seine künstlerische Bildung genoss, muss zugegeben werden, ebenso wie andererseits das Material der Bildwerke, der rote Sandstein, es als sicher erscheinen lässt, dass dieselben in Basel geschaffen wurden. Warum sollte auch bei

[1] d'Agincourt, a. a. O. Taf. XCIX, Reihe 5.

den regen Beziehungen der Basler Geistlichkeit zu Frankreich eine solche Künstlerwanderung nicht stattgefunden haben?

Ueberhaupt kann man sich zu jener Zeit, wo alle Städte und Länder rivalisierten im Errichten und Schmücken schöner und reicher Gotteshäuser, wo eine Art religiöser Baufanatismus allerorten entfesselt war, den Verkehr zwischen den einzelnen Sculptorenschulen und Bauhütten, den Zu- und Abzug technischer und künstlerischer Kräfte gar nicht rege genug vorstellen. „Und dass diese Strömung, soweit sie die Plastik betraf, machtvoll aus dem Süden hervorbrechend, ihren Weg in nordische Gegenden nahm, muss mit Bestimmtheit angenommen werden."[1]

Wie jedes Sujet der christlichen Kunst mit der Zeit eine typische Darstellungsform gewann, welche sich mehr oder weniger lange erhielt und nur mit dem Wechsel der grossen Stilepochen Aenderungen unterworfen war, und welche jeder bildende Künstler, unbeschadet seiner Selbständigkeit und Eigenart, beobachtete und respectierte, so geschah es auch mit den in einer Reihenfolge von Bildern dargestellten Heiligenlegenden und Martyrien. Nicht nur dieselben Momente einer fortlaufenden Geschichte wurden stets wieder herausgegriffen, nein, sie wurden auch meist auf die althergebrachte Weise dargestellt.

So fanden sich bei einem im Winter 97 vorgenommenen Gebäude-Abbruch auf dem Territorium des ehemaligen Chorherrn-Stift von Sankt Leonhard zu Basel im Mauerwerk zwei an allen vier Seiten im Relief sculptierte Pfeiler vor, deren einer, anscheinend wenig jünger als unsere Vinc. T., die Legende, Scene für Scene, in fast genau derselben Anordnung, aber erheblich ungelenkerer Ausführung wiedergab.[2]

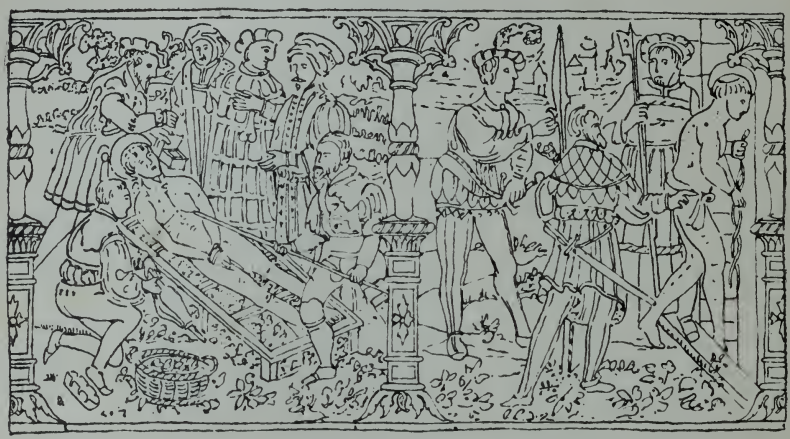
Im Sankt Vincentius-Münster zu Bern, dessen zahlreiche, durchweg jüngere Darstellungen der Geschichte und Person dieses Heiligen für unsere Untersuchungen nichts bieten konnten, gab es vier prächtig gestickte Teppiche, welche sich jetzt im historischen Museum zu Bern befinden. Dieselben wurden im Jahre

---

[1] Vgl. hierzu W. Vöge, a. a. O. p. 108, unterster Absatz.

[2] Vgl. A. Lindner, Ein Fund romanischer Sculpturen auf dem Lohnhofe zu Basel. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Heft Nr. 1, Jahrgang 1898.

1515 vom Chorherrn Heinrich Wölflin (Lupulus) gestiftet und zeigen in 18 Bildern nicht nur die Leidens-, sondern die ganze Lebensgeschichte des heiligen Vincentius.[1] Zwar sind die Gestalten auf diesen Teppichen im Kostüm des XVI. Jahrhunderts dargestellt, die architektonischen Teile zeigen reiche Renaissance-Motive, alles darauf ist reicher, besser und beweglicher gebildet, aber dennoch bieten die auf das Martyrium bezüglichen Scenen mehrfach mit der Basler Tafel verwandte Züge. So finden wir den Mann, welcher mit einem Blasebalg das Feuer unter dem Rost schürt,[2] wieder; auch die Figur des die Kerkerschwelle überschreitenden Heiligen, sein mit Wundmalen bedeckter Leichnam,



Vom St. Vincenz-Teppich im Historischen Museum zu Bern.

dessen eine Hand die Scham bedeckt, die Knechte, welche im Kahne stehend, den Toten ins Meer versenken, die im Hintergrunde des einen Feldes angedeutete Stadt Valencia, alles dies gemahnt an das Basler Werk, trotz des Abstandes von über drei Jahrhunderten. Auch ein leinenes Pluviale mit romanischer Goldstickerei (XII. Jahrh.) aus St. Blasien im Schwarzwalde, in St.

[1] Vergl. Jacob Stammler, Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern, p. 137, welchem Werke auch unsere vergrösserten Abbildungen entnommen sind.

[2] Dieser Mann kommt später vielfach auf Martyriumsdarstellungen vor, so in Dürers «Apokalypse» bei der Marter des Johannes.

Paul daselbst aufbewahrt, trägt in einigen seiner Medaillon-Bildchen ähnliche Darstellungen.[1]

Die Frage, welchem Zweck die beiden Tafeln einst gedient haben, hat keine Aussicht, je endgültig gelöst zu werden, und ist thatsächlich auch nur von secundärer Bedeutung. Man wird sich dabei beruhigen müssen, in ihnen das zu sehen, was sie aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen sind, selbständige Kunstwerke, Bilder zum Schmucke des Gotteshauses, welche vielleicht auch einst einem Altare als Antependium oder Retabulum dienten.

Schliesslich hat uns noch die Frage zu beschäftigen, welches das mutmassliche Entstehungsdatum beider Tafeln ist. Dasselbe wird, wo die Werke in der Literatur Erwähnung finden, schwankend ins XI. und XII. Jahrhundert verlegt. Für die frühe Datierung ist W. Wackernagel,[2] welcher in der Ap. T. die eine Seitenwand des Altars sieht, dessen Vorderseite die „goldene Tafel", jetzt im Musée de Cluny befindlich, bildete, und E. La Roche.[3] Sieht man sie aber nicht für eine dieser Seitenwände an — und dies ist thatsächlich unthunlich — so fällt auch der Grund für die frühe Datierung weg. E. La Roche findet „dass der Stil der architektonischen Umrahmung in das XI. Jahrhundert verweise". Er kann hierbei eigentlich nur die Säulen und an diesen wohl wiederum nur die Kapitelle im Auge haben. Nun, die Form der letzteren ist freilich eine sehr alte, aber man weiss, wie lange sich derlei Formen manchmal hielten, wie sie noch ungehindert ihre Existenz fristeten, wenn in der kirchlichen Kunst im übrigen längst eine neue Formensprache Platz gegriffen hatte, und wie der Bildhauer häufig conservativer als der Architekt war. Und gerade im vorliegenden Falle ist es garnicht schwer, aus

---

[1] Abgeb. bei F. X. Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande, II, auf der Tafel hinter p. 44.

[2] W. Wackernagel. Kleinere Schriften, Die goldene Altartafel, 32 ff. Ein Reconstructionsversuch ergab für den aus beiden Tafeln zusammengesetzten Altar einen quadratischen Grundriss, ja, da die niedrigere Aposteltafel oben und unten noch eines umrahmenden Gliedes bedurfte, welches dann an den Seiten hätte fortgesetzt werden müssen, hätte der Altar eine oblonge Form erhalten, deren längere Seiten nicht vorne und hinten, sondern rechts und links gelegen hätten, was jeder Gepflogenheit widerspricht.

[3] E. La Roche, Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, III, 13

dem XII. Jahrhundert eine ganze Anzahl sehr verwandter Kapitelle nachzuweisen.[1]

Freilich findet sich unter den Schweizer Sculpturen des XII. Jahrhunderts nichts, was den beiden Tafeln an Kunstwert vergleichbar wäre, aber unter den Arbeiten älterer Zeiten doch noch viel weniger. Man denke nur an die rohen, barbarischen Gebilde von Grandson, Payerne und Sitten.

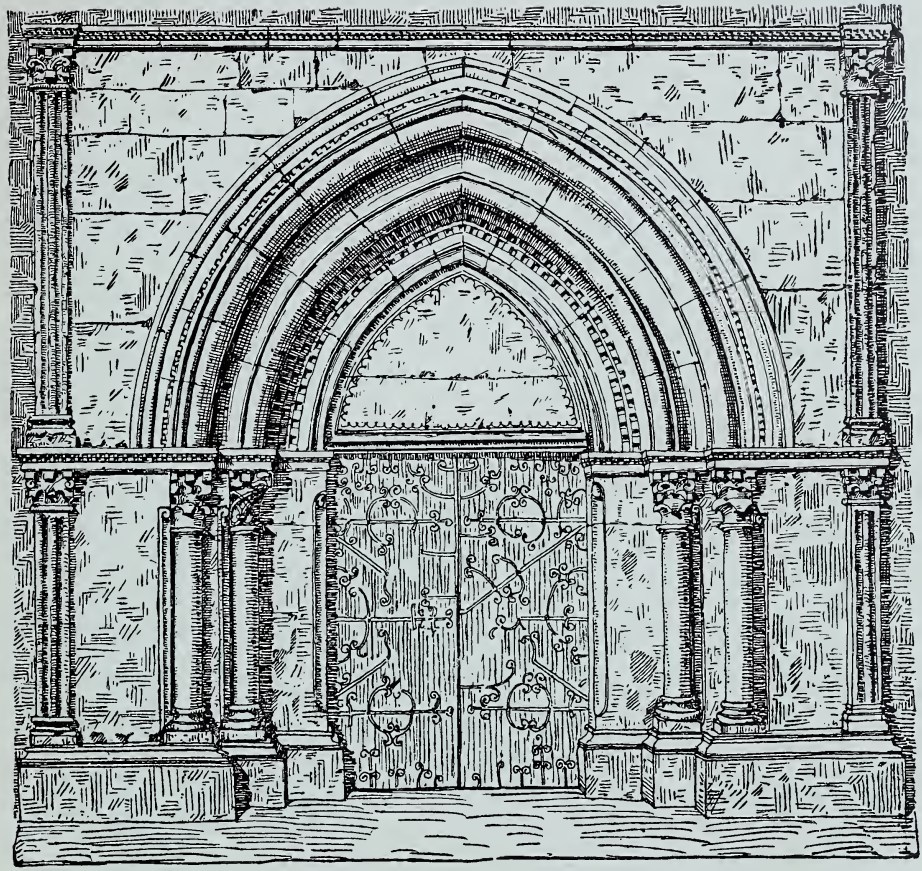
Und unser Künstler war ja kein Landeskind, in seiner Heimat finden sich wohl gleichalterige Sculpturen von gleichem Werte.

Dies zugestanden, dass wir es mit einem auswärtigen Meister zu thun haben, stimmt auch Rahn für das XII. Jahrhundert, und mit ihm Schnaase, Waagen, Bode, Weese und andere Forscher.[2]

Eine genauere Präcisierung des Datums erscheint gewagt, wie denn überhaupt zugestanden werden muss, dass beide Tafeln trotz, oder vielleicht gerade wegen ihrer zahlreichen Beziehungen zu andern älteren und entfernten Bildwerken eine Sonderstellung in der romanischen Plastik einnehmen und daher dem Forscher nicht geringe Schwierigkeiten bereiten, aber auch sein regstes Interesse gewinnen.

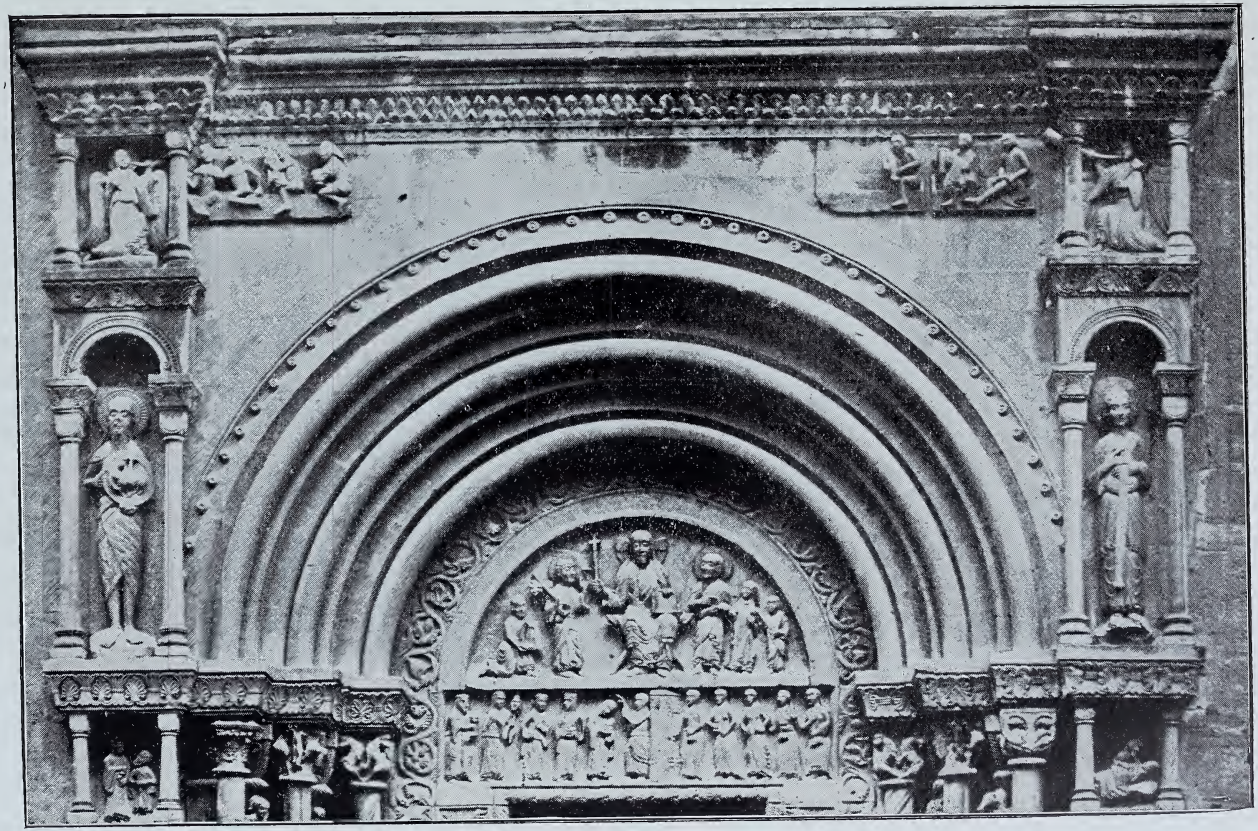
[1] In der Schweiz z. B. am Portal von Bonmont bei Nyon, Mitte des XII. Jahrhunderts, und an St. Pierre in Genf, Ende des XII. Jahrh.

[2] Rahn, a. a. O. p. 259. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 4, 2, p. 517. — F. G. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, 256. — Bode, Geschichte der deutschen Plastik, 37. — A. Weese, Die Bamberger Domsculpturen. — Katalog der Abgüsse des Trocadero-Museums, p. 107 Nr. 674 und 675.



PORTAL DER KLOSTERKIRCHE VON BONMONT.

DIE GALLUSPFORTE DES BASLER MÜNSTERS.



BASLER GALLUSPFORTE. OBERE HÄLFTE.

MARCUS LUCAS

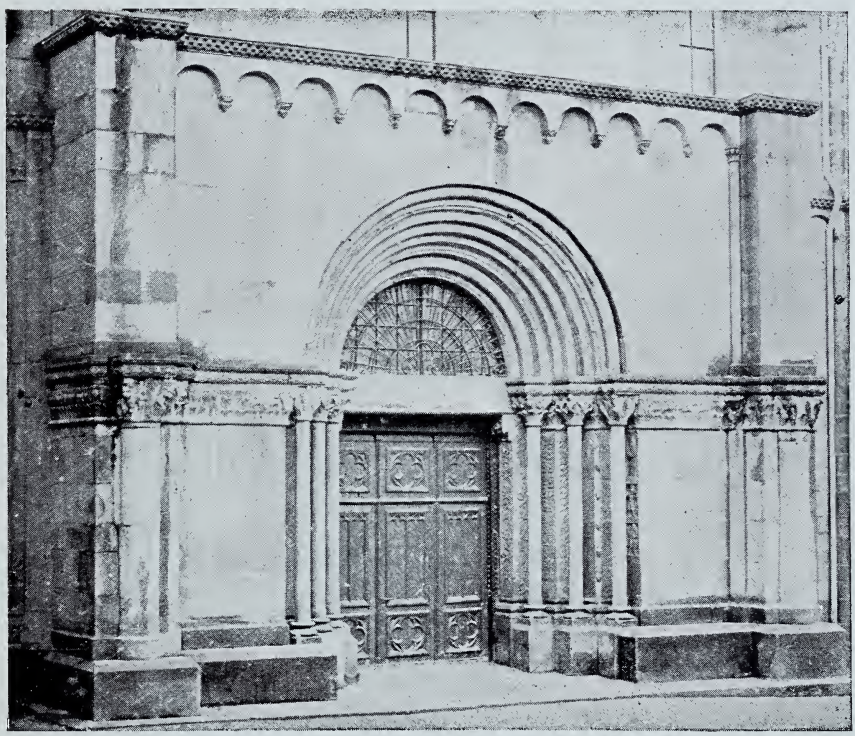
VON DER BASLER GALLUSPFORTE.

MATTHAEUS JOHANNES

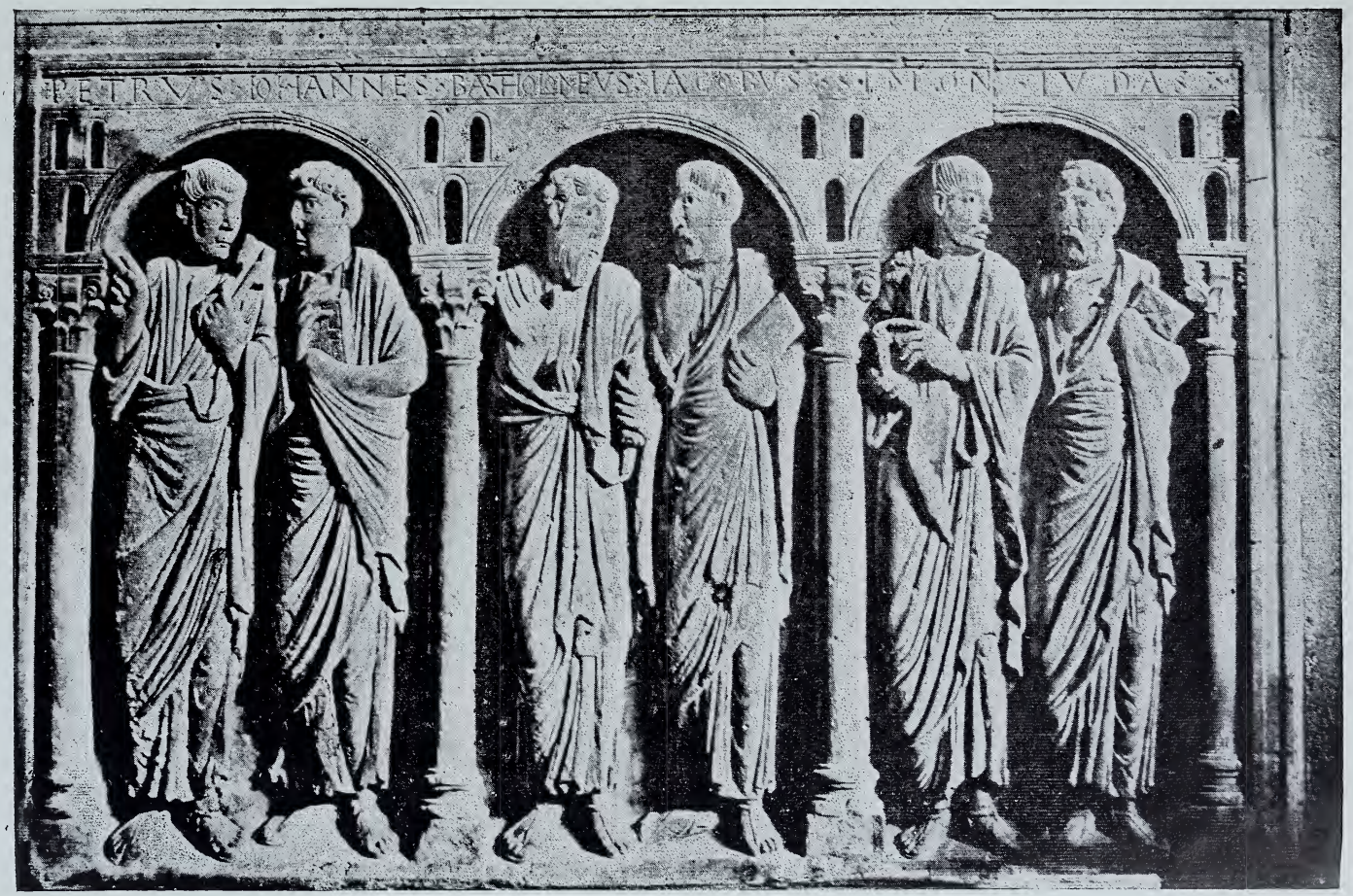
VON DER BASLER GALLUSPFORTE.

TYMPANON DER KIRCHE VON CARENNAC.

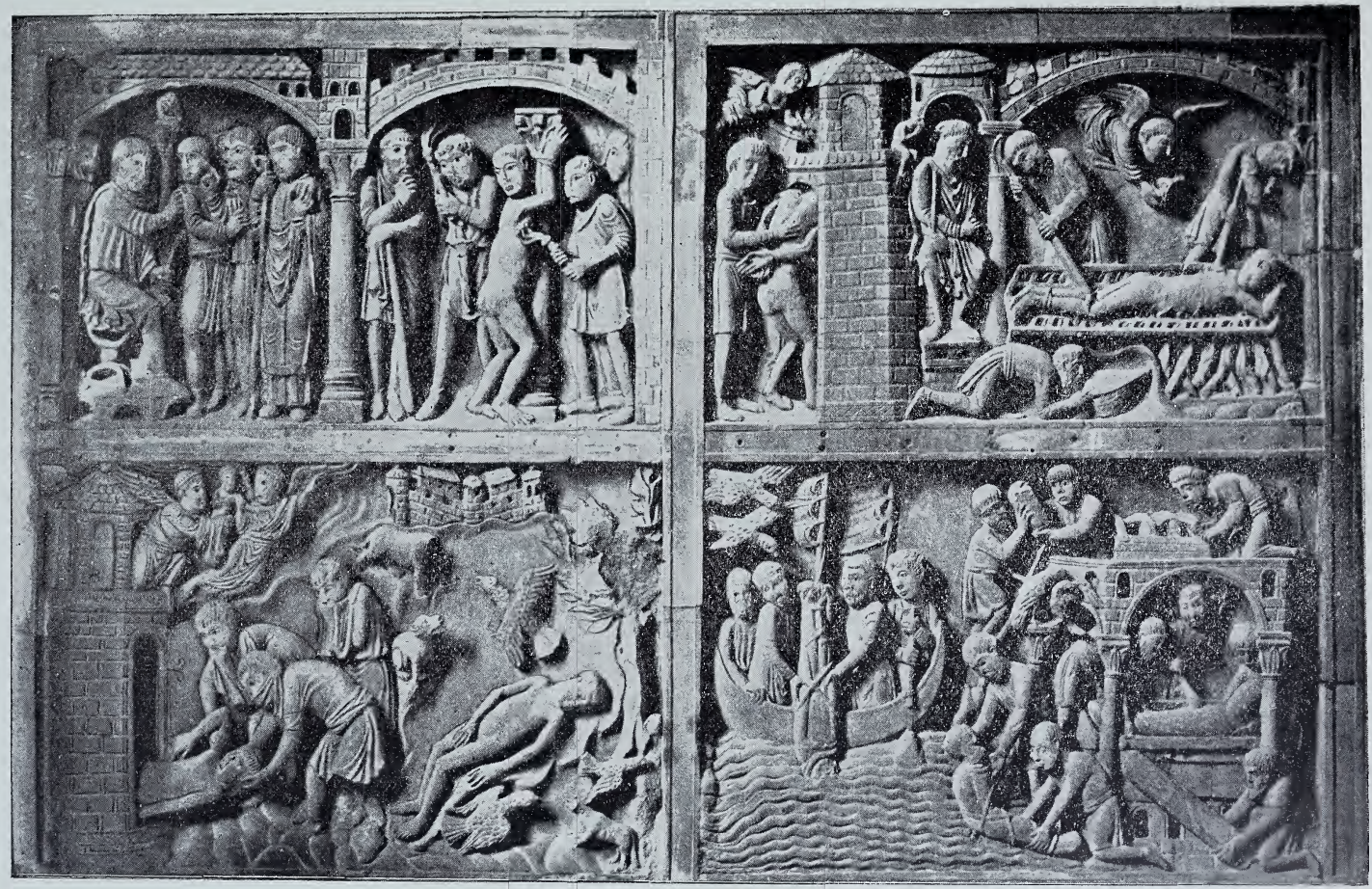
SÜDPORTAL DER STIFTSKIRCHE VON ST. URSANNE.



PORTAL DES GROSSMÜNSTERS ZU ZÜRICH.



DIE APOSTEL-TAFEL IM BASLER MÜNSTER.



VINCENTIUS-TAFEL IM BASLER MÜNSTER.

8. HEFT:

Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. HEFT:

Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. HEFT:

Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. HEFT:

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3.50

12. HEFT:

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. HEFT:

Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. HEFT:

Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. HEFT:

Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. HEFT:

Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. HEFT:

Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. HEFT:

Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. HEFT:

Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. HEFT:

Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. HEFT:

Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. HEFT:

Leben und Werke des Würzburger Bilderschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Toennies. Mit zahlreichen Abbildungen.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.